Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno VIII

N. 70 | Marzo 2019 | ISSN 2431 - 6739

The Mule, gli effetti della morale sul lavoro

Un malinconico Clint Eastwood in un mondo senza possibilità di perdono

Àngel Quintana

All'inizio del XX secolo, il sociologo tedesco Max Weber ha scritto un famoso saggio intitolato *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*. Nel suo libro ha sollevato l'idea che una certa moralità protestante avesse incoraggiato il comportamento razionale per raggiungere il successo economico, con il rischio che la centralità del denaro potesse diventare poi il valore unico della vita. L'etica protestante ha cementato alcune idee relative al lavoro e all'individualismo che hanno condizionato e continuano a segnare il pensiero americano. Come buon cineasta vicino al Partito Repubblicano, Clint Eastwood ha interiorizzato questi principi, ma come persona tendenzialmente umanitaria è stata in grado di cercare e mostrare le contraddizioni di questa moralità facendo emergere i suoi possibili fallimenti. Il suo film *Il Corriere – The Mule* (2018) si potrebbe considerare come la sintesi delle riflessioni private che Eastwood stabilisce con la propria etica dalle radici protestanti. Per sviluppare questo discorso, Eastwood abbandona il concetto del cane da guardia come guardiano della nazione - vedi *Il Cecchino* (2014) -, ma anche l'idea demiurgica del buon americano che fa quel che il dovere gli impone di fare - *Sully* (2016) e anche *Ore 15:17 – Attacco al treno* (2018) -. Ne *Il Corriere – The Mule* preferisce partire dal concetto del *riscatto* che ha fatto emergere in tanta della sua filmografia. Riemerge il buon americano medio, che agisce come un uomo fuori dal tempo in mezzo a mille contraddizioni.

segue a pag. successiva

Ramy Malek "I'm the champion" oscar 2019 di Pierfrancesco Uva

Mekas e Makavejev: così il grande cinema libero se ne va

Sul finire dell'anno scorso ho chiesto congedo -dopo undici anni di curatela per mandato ereditario, non solo implicito, di Lorenzo Pellizzari- dalla rubrica di "Cineforum" *Le lune del cinema*. Non riuscivo più a reggere giornate dedite in misura prioritaria a registrare nevroticamente i sempre più frequenti decessi, a grappolo, sì di veterani dello schermo, ma anche di coetanei e ormai frequentemente di parecchio più giovani. Però qualcosa del vecchio vizio autolesionista deve essermi rimasto, perché alcune scomparse intervenute nelle settimane precedenti la chiusura di questo numero mi hanno particolarmente colpito. Vorrei quindi dedicare qualche riga... post-lunare a due autori e ad altrettanti attori, che ci hanno lasciato rispettivamente (il lupo perde il pelo ma non...) il 23 e il 25 gennaio, il 3 e il 16 febbraio. Jonas Mekas e Dusan Makavejev, Julie Adams e Bruno Ganz

Nuccio Lodato

Incredibile -oppure, invece, anche troppo credibile- la maniera con cui quotidiani e periodici italiani hanno vergognosamente "bucato", o nei casi migliori sottodimensionato la scomparsa di Jonas Mekas, intervenuta a 96 anni. L'omissione, in sé non isolata, dà però intera la misura -nel particolare e grave caso specifico- di come sia da considerarsi ormai perduta ai più l'intera memoria del cinema *davvero libero* che ha contato nella seconda metà del cosiddetto secolo scorso. Clamoroso in solitaria direzione opposta, come di consueto, "il manifesto", che gli ha dedicato, tra quotidiano e

segue a pag. 8

Pastores

Natalino Piras

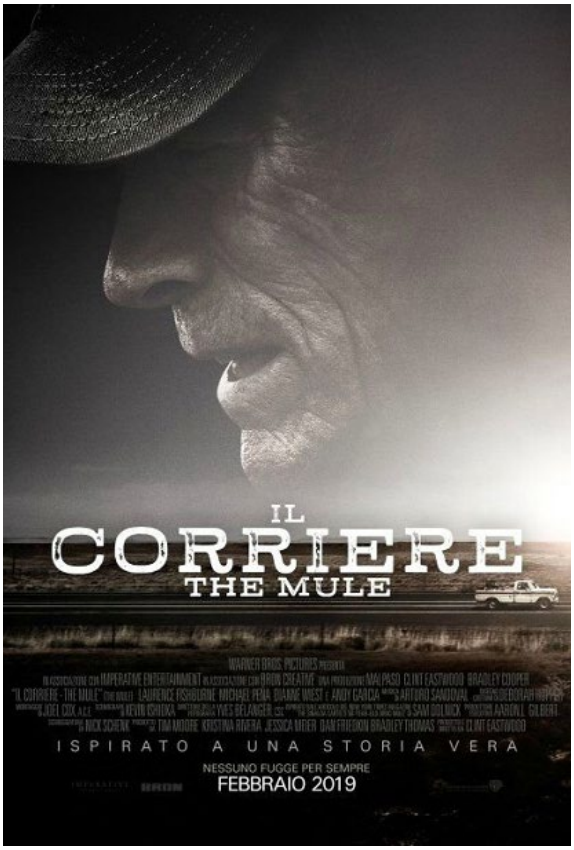
Le recenti immagini del latte di pecora, dai sardi versato per strada in segno di protesta contro gli industriali che lo pagano la miseria di 60 centesimi al litro è un film la cui sceneggiatura la si scrive e tramanda da tempo. Anni, secoli, addirittura millenni. La condizione del "qui l'uomo è pastore", l'eternazione della pietra nuragica come segno di non-mutazioni se non lentissime, è la storia dei sardi: in rappresentazione di molte altre civiltà pastorali. Da giovane seguivo l'appuntamento biennale dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico al Museo del Costume di Nuoro, documentari e corti sul pastoralismo nel mondo: dalla Nuova Zelanda all'Afghanistan, dagli Zulu dell'Africa all'Irlanda, al Galles, alla Scozia. La Sardegna al centro. Pochissimi gli spettatori, quasi sempre gli stessi antropologi, registi, accademici e giornalisti che si alternavano tra tavolo delle relazioni e sala con molti vuoti. Un riflesso dell'interesse che la condizione pastorale aveva nei suoi stessi abitatori: come una continuazione in quelle biennali dell'isolamento millenario, di quanto ha comportato nel tempo fermo la bollatura dell'essere "solu che fera", letteralmente solo come una fiera, più sul versante animale che su quello umano. Esistono al riguardo insieme ai film documentari e a soggetto anche molti libri, anche fotografici. Alcuni sono degli autentici capi d'opera, dalle immagini come reportage di Franco Pinna e Berengo Gardin degli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento sino a quelle più attuali che entrano nel Duemila di Tore Ligios. Dall'inchiesta di Franco Cagnetta *Banditi a Orgosolo* (1954) alla base del film omonimo (1961) di Vittorio De Seta e da questi sceneggiato insieme alla moglie Vera Gherarducci dopo lunga ricerca sul campo sino agli indispensabili *La rivolta dell'oggetto* (1978) di Michelangelo Pira e *Il codice della vendetta barbaricina* (1959) come ordinamento giuridico di Antonio Pigliaru. Per comprendere insieme alla solitudine del pastore anche la differenza che esiste tra *prinzipales*, proprietari terrieri, latifondisti usurpatori di pascolo e pastori poveri, tra *meres*, padroni, e *tzeracos* servi. Per entrare in quella che come condizione storica viene detta "la conflittualità dei codici": le leggi quasi tutte repressive dello Stato occupante, dagli spagnoli ai piemontesi, contro quelle, spesso non scritte dello Stato del "noi pastori".

segue a pag. 6

diaridicineclub@gmail.com

segue da pag. precedente

Il Corriere – The Mule inizia per certi aspetti con la resurrezione di Clint Eastwood. Dopo aver filmato il suo corpo dentro una bara nel finale di *Gran Torino* (2008), egli lo resuscita dieci anni dopo. Così ci ritroviamo con il solito *cow boy* che ritorna sempre. Anche se ora è più magro, ha cambiato tono di voce e sembra il fantasma di un'altra epoca. Alcuni personaggi del film lo scambiano per James Stewart. Eastwood impersona Earl Stone, un giardiniere che viene accolto nella società in cui vive, apprezzato e ben considerato dai suoi amici. I festeggiamenti delle prime scene de *Il Corriere – The Mule* danno quasi l'idea di una grande festa collettiva per il ritorno del vecchio Eastwood sullo schermo. Con una mirabile capacità di sintesi, il regista semina indizi essenziali sulla morale del suo personaggio. Earl Stone non è un vecchio brontolone come il cattolico Walt Kowalski del *Gran Torino*, ma la sua antitesi. È cortese, vivace, con un grande senso dell'umorismo che riesce a trasmettere in modo gentile. Anche lui, come Kowalski, è un veterano della Guerra di Corea che vive tormentato dal proprio passato. Earl Stone è un nemico dichiarato di *Internet* e dei telefonini cellulari. La cosa più importante che risalta, tuttavia, è la propria morale. È convinto dei valori costitutivi del suo paese, ha interiorizzato alcuni pregiudizi razzisti, ma ha sempre vissuto strettamente col suo lavoro e con i suoi vizi personali. Ha avuto successo come fioricultore e grazie alla sua posizione sociale è da tutti rispettato. Ha sempre vissuto per lavorare e non si è mai trovato a immaginare di poter lavorare per vivere. Ha però fallito come marito e padre. Il prologo del film parte dal 2005, due anni prima della crisi economica. Earl Stone preferisce ubriacarsi con i suoi amici anziché partecipare al matrimonio di sua figlia. Dopo l'ottimistico prologo, *Il Corriere – The Mule* ci proietta nell'anno 2017. Qualcosa è cambiato di sostanziale nell'economia e nella società americana. L'azienda in cui lavorava Earl Stone fallisce in conseguenza della crisi. L'aspetto fisico di Earl Stone cambia, appare quello di un miserabile che vive viaggiando con il suo vecchio furgone. Sua nipote vuole sposarsi ma lui non ha i soldi per aiutarla. L'America povera che tratteggia il film è quell'America profonda in cui Donald Trump ha conquistato elettoralmente tantissimi consensi sollecitando il protezionismo commerciale. Eastwood entra all'interno di questo contesto sociale per mostrarci come possa alla fine anche un vecchio buono come Earl Stone decidere di accettare una incredibile proposta, quella di diventare a ottant' anni un trafficante che trasporta droga da El Paso a Chicago. Quali sono le ragioni che lo inducono a diventare un trafficante di droga? Lungo il corso dei tredici viaggi che svolge emergono diverse ipotesi a questa domanda. Earl Stone potrebbe aver accettato di traportare il carico di droga per ingenuità, oppure può averlo fatto per raddrizzare la sua situazione economica, per aiutare la sua famiglia, per recuperare la rispettabilità perduta, per vivere comodamente la sua vecchiaia, per recuperare la gioventù che se n'è andata col passare del tempo o, semplicemente, perché il trasporto illecito gli permettesse di accarezzare una merce che poteva renderlo prossimo all'idea che il denaro fosse per davvero il fine ultimo dell'esistenza? Tutte queste domande attraversano il film, ma nessuna di queste alla fine ha una risposta certa. Le uniche cose certe che possiamo dire di conoscere sono quelle che ci dicono che questo tipo di trasporto proietta improvvisamente il nostro protagonista nell'illegalità, e che il denaro guadagnato illegalmente gli consente di riconciliarsi con una parte della sua famiglia, facendo esplodere l'attività del narcotraffico quale metafora e simbolo della crudeltà predatrice del capitalismo. Earl Stone fa il suo nuovo lavoro con lentezza lungo il suo viaggio, così i narcotrafficanti lo sollecitano ad andare più veloce. All'inizio dell'attività viaggia da solo, ma successivamente viene controllato come può esserlo l'operaio dal caposquadra nella fabbrica, perché anche lui deve assicurare che il lavoro si svolga nel modo più redditizio possibile. Non ci devono essere interferenze che possono frenare questo processo produttivo o i benefici ipotetici che da esso ne derivano. Gli obblighi successivi per Earl Stone diventeranno sempre più onerosi. Tutta la moralità del capitalismo americano appare ritratta ne *Il Corriere – The Mule*, comprese le tribolazioni di un cittadino inebriato da un lavoro del quale ha perso il valore stesso del suo significato. In più di un aspetto, *Il Corriere – The Mule* riprende la favola di *Breaking Bad*, la serie televisiva statunitense ideata da Vince Gilligan, con la differenza che tutto ciò che era sviluppato in questi racconti, nel film di Eastwood è diventata sintesi. Mentre nella serie televisiva la strada verso il male trasformava i personaggi in mostri, la figura di Earl Stone non perde mai la sua compostezza e sembra sempre controllare la situazione. La messa in scena de *Il Corriere – The Mule* è precisa e in alcuni momenti appare quasi minimalista. Nulla si muove sulla base di ipotesi predefinite. Nel mezzo della trama emergono due mondi paralleli, come nel caso della DEA - la polizia che indaga sul narcotraffico alla frontiera - e del cartello messicano. Entrambi questi due mondi, collocati in uno scontro tra la legalità e l'illegalità, tendono a generare sentimenti contrapposti come poli che si respingono. Tuttavia, i personaggi principali che emergono da questi ambienti sono visti come vittime di una nuova condizione morale del lavoro. Alcuni di loro, come il poliziotto che interpreta Bradley Cooper, possono persino diventare gli eredi delle contraddizioni di Earl Stone. Trasformato in un *corriere*, Earl Stone attraversa i grandi spazi del territorio americano e canta canzoni di Willie Nelson o Dean Martin. Lungo i tredici viaggi che compongono il percorso ci sono le fermate dove, in molte di queste, Eastwood si mette a ballare quasi a ricordare qualche film di John Ford. Tuttavia, il punto centrale della costruzione del personaggio di Earl Stone è che nonostante esso risulti intrappolato in un ambiente criminale, alla fine riesce sempre a far emergere la sua propensione di umanità. Il personaggio di Earl Stone appare come se non avesse mai amato veramente, ma in una scena drammatica egli svela in realtà come la sua vita sia strettamente ancorata ancora alla memoria profonda che lo lega all'amore per sua moglie – interpretato da un'ammirevole Diane Wiest -. La dirompente forza che il passato ha nella sua vita, porta il protagonista a voler recuperare quell'amore familiare perduto quando ormai però tutto della sua vita sta finendo male. Quel brav'uomo prende coscienza così di essersi messo dalla parte sbagliata. Per questo motivo, nella parte finale del film il protagonista è in grado di capire con lucidità il senso di vuoto che lo pervade nel momento in cui poteva godere dei soldi guadagnati, il tempo che gli restava da vivere era ormai limitato, con una sensazione amara di caducità della vita. Quando questa lotta per possedere denaro ha consumato tutto il suo tempo, non gli resterà altro che confessare le proprie colpe. Tuttavia, secondo la morale protestante, in questa vita ogni persona è l'unica responsabile delle proprie azioni. Per questo, chi vive non può sperare di avere possibilità di perdono alcuno.



Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

La paternità e il fallimento, guardati dalla veranda, nel cinema di Clint Eastwood

Cos'è tutto quel legname?
È per il portico, mi faccio un bel portico,
così mi ci siedo la sera a fumarmi la pipa,
a bere il caffè, a guardare il tramonto.
Dai dialoghi di Gli spietati, 1992

Tonino De Pace

C'è un "Colpevole" che risuona nell'aula dove Earl Stone viene giudicato dalla Corte americana per i suoi crimini contro la legge. Solo Clint Eastwood può scandire con chiarezza e senza indugi quella parola che restituisce dignità e spessore al protagonista, ma anche ad una Nazione intera che come lui sembra smarrita. Earl Stone è vittima di una fragilità che l'anziano attore americano sa restituire con gentile e ruvida coscienza, il suo Paese è in preda ad un più profondo disorientamento dove i nuovi potenti si impadroniscono della ragione abbattendo i valori e calpestando ogni dignità. *Il corriere – the mule* (2018), nasce da una storia vera e ancora una volta Eastwood, con il suo carico di esperienze, si misura con un tempo che non comprende e a suo modo confida nella solidità della Nazione, sempre con la sua storia, ridisegnandone i confini. Sembra che il suo cinema, passo dopo passo, ancora a quell'età, sia fatto per interrogarsi, sia fatto per seminare incertezze e scoprire le debolezze umane, gli errori, ma sempre nel cocciuto perseverare nella debolezza dell'errore, segno di una inattesa fragilità, di una manifestazione di quella fatale umanità che ha saputo disseminare nel suo lavoro d'autore. Nonostante questo, nessuno dal rude e tutto d'un pezzo Eastwood si aspetterebbe un personaggio così apparentemente dimesso nella sua dimensione pubblica, così altrettanto esteriormente ingrato verso la sua famiglia. In realtà il cinema di Eastwood si è sempre formato su personaggi ingrati al mondo familiare, ma impeccabili nel loro ruolo sociale. I ruoli ricoperti in *Potere assoluto* (1997), in *Fino a prova contraria* (1999), in *I ponti di Madison County* (1995) e quello affidato a Kevin Costner in *Un mondo perfetto* (1993), appartengono a questa categoria e riflettono con empatica efficacia sul ruolo paterno, rimproverando all'uomo quel rapporto guasto con i figli, ma difendendo i propri comportamenti all'interno di ogni dinamica più latamente paterna, a quella che lavorando in silenzio dispensa l'esempio del rispetto, della dignità, della civile convivenza. Tutto ciò che concorre all'utopia dell'auspicato mondo perfetto che neppure il cinema può mostrare. È per questa ragione che nel nostro ideale mondo di spettatori Eastwood assume sempre di più le fattezze di un padre che ci indica una strada, che ci suggerisce un percorso. Una sensazione che si è affermata all'arricchirsi della sua filmografia e che con il personaggio di Earl Stone trova una specie di apice, che si traduce in una definitiva sovrapposizione, frutto finale di una lenta gestazione, tra il personaggio e l'uomo, tra l'attore, il regista e la sua dimensione umana e contemporanea. La filmografia di Eastwood ci dimostra l'ambivalenza di questa necessità del padre, non soltanto come guida familiare, ma anche come leader della collettività. Nei suoi film ha ricercato le tracce della storia del suo Paese, là dove queste ultime si sono confuse con l'omissione dell'attenzione, con la fragilità della natura umana che sbanda davanti all'imponderabile, con l'arroganza di un potere cieco che non sa più adottare la diligenza del buon padre di famiglia come dicevano i latini. Il cinema di Eastwood si atteggia, nella sua eccezionale unità poetica (compresi i western, là dove il mito del west si completa con la fordiana necessità della difesa dei confini che stavolta sono i valori civili, si pensi a *Gli spietati* del 1992) un compendio di una possibile contro storia americana, ma tutta inscritta dentro quei valori universali che consentano la rispettosa convivenza. Il suo cinema si fa lucida traccia che individua alcuni dei punti critici della storia recente, rimettendo in discussione la prospettiva di sguardo. Non più gli sviluppi degli scontri politici a fondamento dei grandi eventi, ma gli errori degli uomini, in quella visione imprescindibilmente umanistica dei rapporti che hanno segnato tutte le sue storie. Come altro se non secondo queste coordinate vanno letti i suoi film che da *Gunny* (1986) a *Un mondo perfetto*, da *Potere assoluto* a *Fino a prova contraria*, e poi dalla doppia riflessione sul formarsi dell'immaginario della patria di *Flags of our fathers* e *Lettere da Iwo Jima* entrambi del 2006 e poi *J. Edgar* (2011), *American sniper* (2014) e fino a quest'ultimo, hanno segnato le debolezze di un Paese avviluppato da grandi mali e ambiziosamente e fieramente fondato su grandi ideali di libertà. Eastwood si fa così cantore di un'*americanità* tutta controcorrente. Nessun sogno americano, solo la passione per una intima libertà come il suo Walt Kowalski (*Gran Torino* del 2008) e il suo Earl Stone, pronti e disposti a pagare il prezzo di un colpevole isolamento, ma anche uomini liberi, coraggiosi, trasgressivi eppure così profondamente americani. A fianco, in un eterno confronto, scorre l'altro tema connaturato al suo cinema, quello di una paternità risolutiva, ma spesso mancata. I film citati e anche quest'ultimo, gettano le fondamenta per una articolata dialettica sul tema che non guardi solo al nucleo cellulare della famiglia, ma che estenda lo sguardo ad un più generale bisogno del padre come figura guida di un'intera nazione. È proprio questo un altro nodale concetto che sedimenta dalla visione del cinema eastwoodiano, quello di una Nazione che cerca un padre o quello di una Nazione che lo nega poiché

"Il corriere-The mule" (2018)

"Potere assoluto" (1997)

"Fino a prova contraria" (1999)

"I ponti di Madison County" (1995)

"Un mondo perfetto" (1993)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

indegno al ruolo. Il suo lavoro, da sempre a cominciare dagli esordi e sicuramente con chiarezza a partire da *Breezy* (1973) ha ruotato attorno a queste considerazioni e sotto questa luce vanno letti film apparentemente lontani come *Bird* (1988), oppure *Honkytonk man* (1982) che hanno immaginato una negata o riaffermata paternità artistica tutta dentro la cultura americana film entrambi che sembrano legare indissolubilmente ed in modo originale un profilo privato e un aspetto culturale che distingue la Nazione. In questo cinema, film per film, si legge un progressivo pessimismo del regista e decanta un generale senso di fallimento rispetto alla figura paterna, al suo mancare nell'assolvere i doveri, al suo non esserci quando sarebbe servito essere presente. Conosciamo le inclinazioni politiche di Eastwood e ci meravigliamo di questa sua ambivalenza che da una parte, attraverso il cinema, così radicato dentro un ambito umanistico volge lo sguardo verso una sensibilità che nulla sembra, invece, avere a che fare con un massimalismo destrorso. Forse l'errore sta nel considerare con categorie troppo nette e per questo inadatte, il suo pensiero e forse il suo cinema si forma in quella zona pre politica che guarda al dare forma alla dignità umana, prende vita attorno a quei valori universalmente condivisibili richiamati dalla Costituzione Americana. Forse il cinema di Eastwood è quello che maggiormente, negli ultimi anni, vive attorno ad un progetto preciso, un disegno che solo dopo, al suo definirsi, diventa autoriale, per nascere, invece, come preciso percorso biografico, personale, profondamente proprio e poi collettivo, spettacolare, pubblico. Sono le poche frasi, il quasi trascurabile dialogo tra i due personaggi di *Gli spietati*, a completare il progetto o meglio a restituire il senso di una vita intera dedicata a costruire un'esistenza che abbia un significato che è come costruire una casa che abbia uno scopo. Quanto al film anche *Gli spietati* è un'ennesima variazione sulla necessaria assenza dai doveri paterni, qui giustificata dal dovere di assolvere ad un compito dettato dalla difesa di una dignità calpestata, in quel west senza legge che il cinema di Eastwood ha contribuito a fare diventare qualcos'altro, anche qui a ristabilire i confini di un'etica sconosciuta. La lezione di Eastwood continua ad affascinarci e il suo cinema, così classico e intimamente legato a quella stessa storia alla quale egli stesso appartiene e che lo ha fatto grande, si fa forte in questo ultimo film. Eastwood ci porta a spasso con il suo pick up lungo le direttrici di un territorio immenso, magari sconosciuto, le sue traiettorie sembrano ridisegnare la mappa/le mappe di una terra senza più confini, che diventa così piccola e controllabile grazie ad una sempre più invasiva tecnologia. Non è il crimine che Earl compie ad interessare Eastwood, ma la sua capacità di essere riconoscibile come uomo libero, anche come padre mancato, simbolicamente fallito, anche economicamente oltre che come oggetto e soggetto d'amore familiare. Il confronto con il poliziotto,

"Breezy" (1973)

"Bird" (1988)

"Honkytonk Man" (1982)

"Gli spietati" (1992)

"American sniper" (2014)

"Flags of our fathers" (2006)

"Gunny" (1986)

"J. Edgar" (2011)

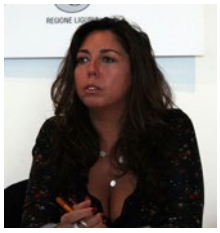
"Lettere da Iwo Jima" (2006)

"Gran Torino" (2008)

al mattino davanti al caffè, senza sapere che l'uno è in cerca dell'altro, in una sorta di rielaborazione di quell'agognato mondo perfetto, ci riconduce ad una semplicità straordinaria, ad una piccola lezione d'umanità, alla riconciliazione tra desiderio estremo di umanità e vita virtuale che la sostituisce. Un'esistenza sbandata quella di Earl che sembra doversi ricomporre definitivamente nell'estrema unzione finale quando tutto sembra irrimediabilmente irreparabile, ma Earl non nega a se stesso e alla moglie il tentativo disperato di recuperare in poche ore gli errori di una vita intera. Eastwood sa gestire il racconto e aiutato da una formidabile e impagabile Dianne West sembra riordinare, con pochi tocchi, il disordine sentimentale e ogni egoismo del suo personaggio, operazione salvifica ed estrema. La sua espiazione sarà la prigione che gli spetta da colpevole, non del narcotraffico, ma dalla sua fuga da ogni responsabilità verso la sua famiglia e là, in prigione, tornerà a coltivare i fiori con gli altri detenuti restituendo finalmente ad una collettività quel bene ricevuto e mai ricambiato con adeguata misura. È per questo che Earl è "Colpevole" e quel risuonare della parola sembra rimbalzare dall'aula giudiziaria e colpire l'intero territorio degli Stati Uniti, ogni angolo di quella mappa che il suo vecchio o il suo nuovo pick up carico di cocaina, ridisegna all'insegna di una libertà che costa cara e che nessuna galera potrà redimere o ridurre ad una davvero colpevole sottomissione senza dignità.

Tonino De Pace

Il Corriere - The Mule e la controfigura sonora italiana di Clint Eastwood, Michele Kalamera


Tiziana Voarino

Un bel film, una storia avvincente. Si esce dalla visione con la sensazione di aver visto un "vero film", con negli occhi scorci della provincia americana, in cui la quotidianità si mescola con la malavita, inaspettatamente con il cartello della droga. Si rifà a una vicenda reale, qui romanzata dallo sceneggiatore del film, Nick Schenk, che venne resa nota dal giornalista del New York Times Sam Dolnick in un articolo del 2014 intitolato *The Sinaloa Cartel's 90-Year-Old Drug Mule*. E Clint dimostra una grande maestria come regista, come già ci aveva già dimostraoin *Gran Torino, I ponti di Madison County, Million Dollar Baby* ed altri importanti titoli. Quando recita nei suoi film, ci dona sempre un qualcosa in più, di speciale. Nel *Corriere*, Eastwood mette in evidenza tutto il suo essere diventato anziano, anzi lo accentua nelle movenze, nella pacatezza, nell'ironia, nell'approccio sicuro alle situazioni più pericolose e delicate, dettato dall'esperienza, da quel savoir faire semplice e allo stesso tempo spiazzante. E spesso il personaggio che interpreta, Earl Stone, strappa al pubblico risate, approvazione, partecipazione e divertimento. Michele Kalamera è perfetto nei panni di Clint Eastwood e del vecchio Earl. Ne trasferisce i tratti con la sua interpretazione. Lo ha quasi sempre doppiato, potremmo definirlo la sua voce "storica". Addirittura, si potrebbe dire che Kalamera gli somiglia anche fisicamente. Stessa altezza, longilineo, tratti del viso decisi. Si delinea come la sua controfigura sonora. L'altro personaggio importante nelle dinamiche del film è l'agente anti-droga della DEA Colin Bates, Bradley Cooper. Spronato dai suoi capi ha come unico obiettivo non lasciarsi scappare questo misterioso e pericoloso nuovo corriere della droga che mette a segno consegne dal valore enorme. E con inseguimenti e dispiegamenti di forze lo cattura anche. Ma ne riconosce lo spessore. Soprattutto quando, durante la fase finale del processo in cui avrebbe potuto essere giudicato incapace di intendere bene, a causa dell'età, il ruolo criminale avuto, si dichiarò colpevole. Un Bradley Cooper che si comporta come un detective professionale, mai fuori dalle righe, ma perseverante. E' doppiato da Christian Iansante che ne rende bene le peculiarità del personaggio e tiene la sua interpretazione giustamente misurata. Iansante è praticamente la voce italiana di Cooper, lo ha doppiato in molti film. Il lavoro del direttore di doppiaggio Massimiliano Alto, si è basato sull' adattamento e sui dialoghi italiani sicuramente già accurati di Valerio Piccolo, è stato complicato dal confronto con una mescolanza di parlato dei "personaggi" messicani del cartello: conversazioni tra di loro, con interlocutori americani, con un parlato mescolato da intercalari di matrice sudamericana. Le strategie sono state differenti. Nelle conversazioni più consistenti tra messicani si è di sottotitolato in italiano. Negli altri tipi di conversazione gli intercalari sono stati mantenuti in spagnolo per mantenerne la tipicità, anzi sottolineati per ottenere effetti di ilarità, in altri casi sono stati doppiati in italiano con accento e cadenza sudamericana. Un lavoro di direzione ben riuscito.

Michele Kalamera

Tiziana Voarino

Le ragioni dei pastori

A favore di una antica storia mediterranea, di un'isola, di un' intera nazione

Visto il momento drammatico e di grande attualità per la vertenza dei pastori, gli autori del film *Capo e Croce, le ragioni dei pastori* (Premio al Miglior Film Italiano al festival Cinemambiente di Torino, 2014) Marco Antonio Pani e Paolo Carboni hanno deciso di mettere a disposizione gratuitamente l'opera per tutte le proiezioni scolastiche o universitarie in Sardegna. A tale scopo hanno autorizzato i tre centri della Società Umanitaria-Cineteca Sarda (Cagliari, Carbonia e Alghero) a fornire a noleggio gratuito le copie per la proiezione.

I registi Paolo Carboni e Marco Antonio Pani

segue da pag. 1

a legge delle Chiudende (1820) da Carlo Alberto di Savoia emanate come abolizione del feudalesimo e modernizzazione delle campagne in realtà ha rafforzato la proprietà terriera in mano di pochi e i suoi soprusi. Ha scatenato la rivolta contro le *tancas serradas a muru* da parte di chi della terra come pascolo comunitario era stato deprivato sino ad arrivare ai moti de Su Connottu (1868) a Nuoro. Poi una lunga repressione ad opera della Stato Italiano, l'equazione pastori uguali banditi, una lunga dimenticanza, una mancata riforma che altro non hanno fatto, arrivando ai giorni nostri, che rendere "eterna" quella condizione pastorale. Il film del versamento del latte per strada e quanto segue come inasprimento della rivolta ma anche come "buon esempio", il latte distribuito e donato, continuano la narrazione dello status del pastore. Sotto questo aspetto, il narrare versus l'essere narrati, molto significa *Padre-padrone* (1977) dei fratelli Taviani tratto dall'omonimo romanzo autobiografico (1975) di Gavino Ledda. Il vero pastore-scrittore (Gavino nel film lo interpreta Saverio Marconi) che sul finale vestito in giacca di velluto rosso risponde e spiega a suo modo la ribellione contro il padre Abramo (Omero Antonutti) sta all'opposto di tutta la tensione documentaristica e la denuncia antropologica – lo stato di polizia in Barbagia – che fanno narrazione in *Banditi a Orgosolo*. L'aspetto folcloristico e la convenzione della bellezza selvaggia della Sardegna stanno alla narrazione della condizione pastorale come necessità di falso racconto per avere visibilità sui media. Guardare ancora alla rivolta del latte per comprendere. Come una modernizzazione di tutta la falsa Sardegna che è passata sugli schermi con l'equazione pastori uguali banditi come condizione. Con tutte le attrazioni che tale tipo di selvatico comporta. Da una *Questione d'onore* (1965) di Luigi Zampa, a *Barbagia* (1969) di Carlo Lizzani, da *I protagonisti* (1968) di Marcello Fondato, ahimè Ennio Flaiano come sceneggiatore, al western-pastorale dell'olbiese Piero Livi *Dove volano i corvi d'argento* (1977), ivi compresi qualche eco critica in *Sequestro di persona* (1967) di Gianfranco Mingozzi, i paradossi di un 007 (Roger Moore) che finisce a mangiare pane e formaggio in Costa Smeralda e tutto il deleddismo al cinema (inteso in senso deleterio) che i romanzi e le novelle di Grazia Deledda hanno generato sullo schermo. Una lunga concatenazione di fake news di cui gli stessi oggetti narrati è difficile che abbiano coscienza. Ce ne vorrà di tempo per arrivare a *Sonetaula* (2008) di Salvatore Mereu dall'omonimo romanzo (1963) di Giuseppe Fiori ambientato negli stessi luoghi di *Banditi a Orgosolo*.

A dire dell'irrisolto, delle ripetizioni, dove reazionario e coscienza di classe del "noi pastori" sempre configgono, la rivolta attuale per il prezzo del latte è ancora, per dirla come André Bazin, il lato visibile dell'oscuro. Prendo da alcune notazioni che ho già messo su fb:

1. Ho visto i tg nazionali odierni. Sto guardicchiando Tv talk. Danno importanza all'isola dei famosi, a Barbara D'Urso, a Gene Gnocchi, Veniera, Clerica eccetera, tutta roba che neanche l'indifferenziata... Dei pastori sardi, del prezzo del latte, del latte versato per strada come protesta non gliene frega niente. Non fa opinione - 9 febbraio

"Sonetaula" (2008) di Salvatore Mereu

2. Nella rivolta in corso servono anche i romanzi. Anch'io, nella società dei pastori che pure è una grande e forte civiltà millenaria, misconosciuta sempre fuori dai confini dell'Isola, ho vissuto spesso di maccartismo. Non me ne sono mai completamente liberato così come non sono mai riuscito ad andar via completamente dalla foresta di Chentomines. Tanti sono i motivi, prima di tutto il fatto che seppure in tante misconosciute periferie ho vissuto la dannazione degli ultimi. Una

soprattutto. Era quando nella rara pianura, dalle foglie morte emergevano muretti a secco. Continuava così, in ascesa e discesa. Muri in granito, di basalto, di schisto. Correvano paralleli a residuati di strade che furono romane e del tempo giudicale. Altra pietra rimaneva sparsa nel terreno, avanzata al tempo delle Chiudende e mai più riutilizzata. La legge delle Chiudende rinfocolò odio e guerra, mise sempre più solco tra ricchi e poveri, tra prinzipales e chi non aveva niente, tra corpi grassi e altri divorati dal bisogno. Il lavoro dei contadini inermi se lo mangiavano e ne traevano profitto i pastori armati, con le carte della legge quando non potevano la ruberia, la bardana, l'abigeato e la grassazione. I muri costruiti nell'Ottocento avevano messo cattive radici per il tempo a venire attingendo da altri passati di fame, peste e guerra. Adesso, nella foresta di Chentomines, dopo il fallimento industriale, quando tutta quella pietra affiorava la si riconosceva perché coperta di muschio secco e giallastro, pietre eternate nel silenzio della campagna. Un silenzio antico in sintonia con il suono dei campanacci di greggi e mandrie devastato dai ronzii dei cavi dell'alta tensione. I tralicci a piramide solcavano il bosco per avvallamenti, colline, dossi, risalite di montagna. Capitava di vedere da lontano pale eoliche, l'ultimo indotto della modernità. Nel loro luccicore sembravano cosa d'incanto, come uno spot pubblicitario: sia che le agitasse il vento sia che stessero ferme. Da vicino era come stare ai piedi della croce, guardando in alto, impotenti davanti al dolore di tanti cristi che morivano negli spasmi più atroci. E l'avevano chiamata modernità, progresso. Enormi pali stavano cementati nel terreno, sembravano davvero le braccia del gigante Briareo dei mulini di don Chisciotte. Poi tornavano i muri a secco. Dalle alturas ridiscendevano al basso, ai fiumi e al fiume, Rivu Mannu per antonomasia, il Tirso. Dalle alturas se ne scorgevano meglio i tratti in secca e i punti dove ancora scorreva, dove ingrossava e si faceva ancora più rilucente prima di andare a nascondersi nella macchia oppure assorbito da letti di pietrame. Sempre più rare le chiazze d'acqua limpida. C'erano tratti che sembravano un paesaggio lunare. 13 febbraio

3. Per i pastores che stanno con Salvini.

a) Bisogna sfatare il paradosso che la rinascita della Sardegna avviene solo con batoste di petrolchimica. I pastori sardi che mettono Salvini a punto d'appoggio stanno a dimostrare che il paradosso ha ancora ragione di esistere.

b) La destra di cui Salvini e pure Di Maio sono portatori malati da che mondo è mondo non produce mai vera rivoluzione, tuttalpiù rivolte, jacquerie, regresso. Leggere la Storia per comprendere.

c) La prima Rivoluzione industriale, opera di Cromwell, nel XVII secolo, fu capace di tagliare la testa del re, Carlo I Stuart.

d) La Rivoluzione francese, che, nata dall'Illuminismo mise al potere la classe borghese, fu capace insieme a molte altre di tagliare la testa al re.

e) In Sardegna, molta classe pastorale continua a cantare "Cusservet Deus su re". Moti che ieri ho visto in tv, commercianti e lucratori, opportunisti e sloganisti, gente di spettacolo e avventurieri, intellettuali e propalatori di fake news, usano ancora di questo infame inno come vendita della Sardegna turistica.

f) La Rivoluzione, sostiene Mao, è un atto di violenza. Ma una vera Rivoluzione, dice la Storia, nasce a sinistra, sta a Sinistra, mai con gente come Salvini e Di Maio. 13 febbraio

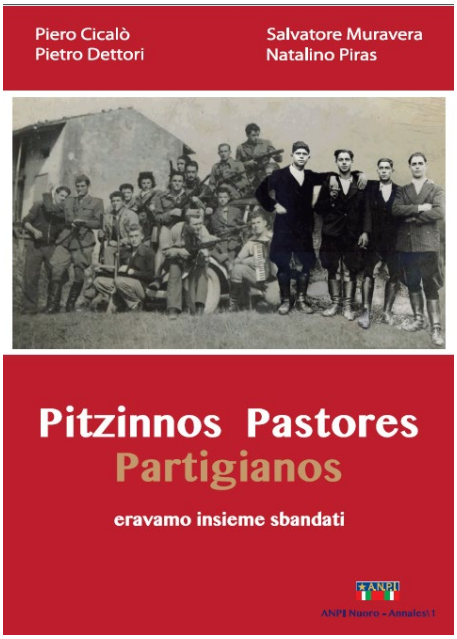
4. Essere Pastores nella Storia, come forte esigenza di Libertà, per questa combattere. Contro il fascismo. A tutti i dimentichi, contro i politicantes, contro gli opinionisti di comodo, contro gli storici

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

del niente. 13 febbraio a commento dell'immagine di copertina del nostro libro *Pitzinnos Pastores Partigianos eravamo insieme sbandati*.

5. Sulla civiltà dei pastori nel giorno di San Valentino - Cose inaccessibili al fascismo. Chentomines sono cento uomini, cento anime, cento minas, miniere. È un territorio nel segno della divisione e dell'enigma, della pietra come scuro e come luce, locus amoenus e desolata terra, l'Eden e il contrario, l'alto e il basso. Fu un paese selvaggio prima di subire molte mutazioni. Le mutazioni riguardarono le case, il mangiare, il vestire, la saggezza e l'insania, la violenza e la remissione, il dominio e il sabotaggio, la coscienza infelice del sottomesso che esplode, quando esplode, in un continuato fare male a se stessi. Ma il ferino di dentro mai cambiò. Ci sono punti in cui la memoria d'insieme, quel che ne rimane, si fissa nel tentativo di far restare primigenio quanto è già scaduto, quanto non si vorrebbe nonostante tutto né disperdere né consegnare alla dimenticanza. È quando il folclore e l'artefatto prendono il sopravvento su tutto il resto. Che è, dovrebbe essere, un ragionare insieme per sillogismi e con la capacità di visione che detta un cuore semplice, sgombro dal rancore e dal rancurire che molta gente di qui possiede. Bisogna saper ritornare invece alle nostre semplici complessità quando il paese era la campagna così come opposto alla campagna. L'acqua dei fiumi di Chentomines scaturiva dalla pietra come acqua del ricordo a contrasto di altre acque d'oblio. Dicono gli antropologi che paese-centro abitato e paese come campagna-campu sono due concetti, due modi di essere e comunicare che appartengono ad un unico centro di emanazione. Forze oppositive che si interano e che generano tutta una serie di particolarità. La civiltà rustica non è solo superficie. Qui le case, i luoghi abitativi segnati da mura, hanno un loro ordito interiore, una tramatura religiosa all'interno. Chiese e santuari campestri omne per aevum, da sempre. Ci furono cattedrali cristiane e altre no dentro la foresta di Chentomines. La cattedrale di San Becket, lato oscuro del visibile, lato visibile dello scuro, sta al centro della foresta da mille anni e passa. Dista in linea d'aria poche centinaia di metri dal Barbaric posada. Da mille e passa anni cattedrali di pietra e sassi, come nella famosa canzone di Fausto Leali, popolano Chentomines. Altri mille e passa anni se li sono consumati il tempo e le sue storie, ciascuna concorrente verso i propri centri in superficie oppure nel gorgo. Danno misura delle formazioni e delle erosioni, dell'edificazione e del devasto, del tempo fermo e delle sue stratificazioni che tendono sempre verso l'alto, come le pietre e l'espiritu policromo delle rovine di San Becket. Anche là presenzia Iskurikore Kitanu. Se sale alla vertigine questo suo salire viene riflesso dalla parte abissale delle rovine, quanto nasconde il pozzo sacro del tempo nuragico, quando i sardi erano gente ancora non dominata. 14 febbraio



"Eravamo insieme sbandati: pitzinnos, pastores partigianos" di Piero Cicalò, Salvatore Muravera, Pietro Dettori, Natalino Piras. (Anpi, 2012)

6. A una settimana dalle elezioni per il rinnovo del Consiglio Regionale in Sardegna il "noi pastori" come coscienza di classe, se mai fosse stato non si sa cosa sia. Leggo in fb di idioti che fanno boh e dicono che Pigliaru e Pira, che su questo hanno indagato come coscienza della ricerca storica, fuori dal cosmopolitismo di maniera, davvero con lo sguardo rivolto verso il progressivo, boh! ma chi sono, ite cheret narrere, an vedi oh questi che

parlano di codice della vendetta barbaricina, puzzano di formaggio, ma non si può eccetera eccetera. In compenso scrittori, artisti, intellettuali e tirapiedi dicono di aver scelto ma "noi" come coscienza della strada sappiamo già che sono pronti a seconda della loro convenienza. Il peggio è che hanno seguito e ascolto, c'è gente che gli crede, addirittura piacciono. Come dire: un popolo di ciechi che già programma per Carnevale, il ponte pasquale e quello del primo maggio (non in senso operaio), per le ferie. Nel frattempo che il deserto, anche e soprattutto culturale, avanza. Mettono incompetenti a scrivere su giornali e riviste, a parlare di libri. Li fanno apparire in televisione come comparse, a seconda, mai come protagonisti di una vera appartenenza a una storia che non sia solo la loro. Contro tutto questo, per quanto può valere, io continuo a fare fronte. 16 febbraio

7. Un tempo alle volpi si paravano trappole. Invece leggo dei sardi per Salvini: "selfie, birra, bagni di folla". *Poi nachi semus indipendentes. Aiat rejone Renzo Tramaglino, macari no esseret istatu sardu, canno narat de comente su potere de sos guvernantes* (le tre effe: la festa la farina la forca) *e de sos azzeccarbuglios it tottu unu si es baraos trapolorum...*"Di fronte a un maialetto arrosto ne discutiamo" (del prezzo del latte). La tv continua a mostrare i sardi come oggetto senza spirito di rivolta. Chi sa se siamo davvero cosi. Certo è che a vedere le accoglienze trionfali a Salvini il dubbio che siamo oggetto di folklore e non soggetti politici capaci di progetto autonomistico il dubbio viene. 18 febbraio

Non c'è ancora, cinematograficamente parlando, un vero finale. Ne potremmo prendere uno a prestito seppur non caratterizzato dall'etnico sardo, tratto dal film *Via dalla pazza folla* (Far from the Madding Crowd, 1967) di John Schelsinger (remake di Thomas Vintage nel 2015) tratto dall'omonimo romanzo (1874) di Thomas Hardy e ambientato nell'Inghilterra tra Sette e Ottocento. Dopo tante catastrofi è infine il pastore, pastore di pecore Gabriel Oak (Alan Bates), unico e vero amore di Bathsheba (Julie Christie) a stabilire il lieto fine.

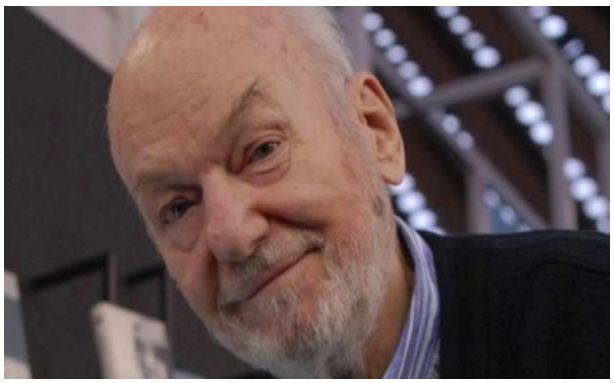
"Via dalla pazza folla" (2015) di Thomas Vinterberg

Natalino Piras

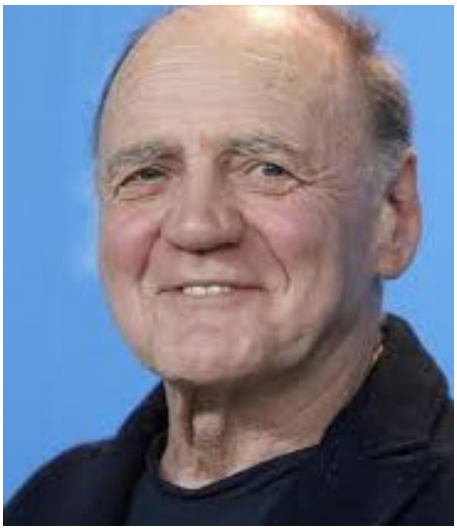
segue da pa.1

"Alias", due intere belle paginate in quarantott'ore. Era il 1962 quando Mino Argentieri portò all'allora festival, appunto, del *Cinema Libero* di Porretta Terme suo fratello Adolfas (1925-2011) col suo *Allelujah the Hills!* Come la fondazione, da parte di Jonas, della Filmmakers' Cooperative, cui sarebbe succeduta due anni più tardi quella della Filmmakers' Cinemateque, base dei successivi e talvolta discussi (ad esempio dall'esclusone o autoesclusosene Gregory Markopoulos) Anthology Film Archives. E la più ravvicinata emozione della lettura -era sempre quel '62- del primo numero-saggio di "Film Culture", ottenuto gratuitamente per posta (come facemmo in tanti) inviando una perigliosa richiesta per posta aerea, in risposta a un'inserzione apparsa su di una qualche "rivista specializzata" dell'epoca. Cinque anni dopo, ecco l'ormai giustamente mitizzato "viaggio in Italia" di Jonas che, partendo dall'Unione Culturale torinese di Fadini, fece finalmente conoscere dal vivo, direttamente, i caposaldi di quella produzione -invocata e resa leggendaria a scatola chiusa- genericamente designata con la definizione -troppo equivoca e larga- di new American Cinema. (Mi verrebbe voglia di rinviare, ancora un po' narcisisticamente, ai due numeri speciali del "Sipario" illuminante e precorritore di Franco Quadri per Bompiani, che curammo tra '67 e '68 con Aldo Rostagno e Daniela Palazzoli). L'intuizione fondamentale di Mekas potrebbe apparire a posteriori una sorta di uovo di Colombo: ma solo lui, oltre a nutrirla, ha tentato per tutta la vita, fin dai tempi remoti del suo "Film Journal" per "The Village Voice", di "darle gambe", come si diceva una volta nella politica minoritaria, e farla crescere e prosperare in concreto. Era semplicemente quella di svincolare alla radice il cinema dall'apparato produttivo istituzionale e dagli interessi creati, costituiti e tradizionali, fissati per sempre nel modello produttivo hollywoodiano, per ridargli una libertà tanto assoluta quanto probabilmente utopica, coinvolgendo in tale innovazione anche o soprattutto gli spettatori destinatari (e qui ha forse risieduto l'aspetto più fragile del tentativo). Ma negli anni Sessanta, dopo il precedente decennio newyorkese di... "raccoglimento e preparazione", almeno l'idea fu travolgente e conquistatrice, dando luogo a parallele ondate programmatiche e realizzative in molti altri paesi, e tutt'altro che secondariamente nel nostro, con la pur effimera ma assai incisiva esperienza della Cooperativa Cinema Indipendente e non solo. Oggi, quando la rete rende in qualche modo assai facilmente visionabili molti film che all'epoca della realizzazione era impresa disperante raggiungere nelle loro improvvisate ed eterovaganti circuitazioni sotterranee, è forse più costruttivo invitare i lettori (specialmente quelli più giovani) ad accedervi direttamente e a farsi un'idea propria dell'apporto mekasiano -comunque oggettivamente sconfinato: anche in termini quantitativi...- al cinema e sul cinema. Non aveva neppure fatto in tempo non dico a placarsi, ma anche solo a sminuirsi l'impotente indignazione interiore per Jonas sotto silenzio, quando, solo quarantott'ore dopo, il fenomeno dell'indifferenza smemorata è quasi ripetuto, se vogliamo relativamente "in minore", a carico di Dusan Makavejev (classe 1932). E anche qui a spezzare il silenzio è stato di nuovo il quotidiano "comunista" romano di Norma Rangeri, con un vasto ricordo al solito esaurientissimo dell'amico Grmek Germani. "*Pochi giorni dopo Mekas*" ha scritto Sergio "*un altro tra i massimi inventori di cinema vi lascia un vuoto. [...] Perché diciamolo: con Alain Resnais, Vittorio De Seta e John Boorman (che per la stessa serie dell'ultimo Makavejev*, Director's Place, *realizzò uno dei suoi film più personali) Makavejev fu il massimo reinventore junghiano del cinema, qui come altrove senza dogmatismi, unendo appunto Jung e Freud, Wilhelm Reich e Karl Marx. I suoi primi lungometraggi degli anni 60 arrivarono in Italia per merito della Mostra del nuovo cinema di Pesaro, e trovarono anche marginali distribuzioni: non ancora* L'uomo non è un uccello, *ma il successivo* Un affare di cuore *e poi* Verginità indifesa, *uno dei massimi film del 1968.Il primo e il secondo film contengono nel titolo o nel sottotitolo un riferimento all'amore, che poi di tutto il suo cinema è stato il motore. Dopo questo trittico, che è anche tra i più geniali superamenti (insieme a Pavlovic) del neorealismo di Rossellini, tradotto in ossessione bunueliana. Makavejev realizza tra il 1971 e il 1974 un dittico,* WR o i misteri dell'organismo *e lo stupendo* Sweet Movie, *che resteranno tra le vette degli anni Settanta – non a caso Coppola fu tentato di affidargli la regìa di* Apocalypse Now. *Quel dittico fu dileggiato da tutte le censure: quella italiana rifiutò definitivamente il visto al primo film per punire la distribuzione PEA di* Ultimo tango a Parigi *e fu "costretta" ad accettare il secondo (con tutta la trafila di sequestri e dissequestri) in quanto edito in versione italiana da Pasolini*".

Jonas Mekas (1922 – 23 gennaio 2019)



Dušan Makavejev (1932 –25 gennaio 2019)



Bruno Ganz (1941 – 16 febbraio 2019)

Julie Adams (1926 – 3 febbraio 2019)

Si è preferito evocare sinteticamente il maestro prendendo a prestito le parole di un collega tanto autorevole quanto controcorrente, di particolare competenza in merito anche grazie a contiguità culturali e territoriali. Personalmente, con tutta onestà, non posso che confessare come le remotissime visioni, all'atto delle rispettive uscite italiane, di *Un affare di cuore* e *Verginità indifesa*, *Sweet Movie* e -parecchi anni più tardi- *Montenegro tango*, pur depositate ormai nella memoria sfocate e approssimative, più che mai necessitanti di un'urgente nuova visione, mi ridestino tuttavia in senso di meraviglia per la libertà e l'inventiva, la novità e lo sberleffo poche volte provato -ultimo Bunuel escluso- nella frequentazione degli schermi negli ultimi decenni. Senza trovarvi invece, per capirci, l'artefatto e il programmaticamente

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ricercato nella provocazione di uno Jodorowsky, o su di un altro livello di un Arrabal: citati non a caso, anche in quanto suoi coetanei tuttora in vita. Cinque le altrettante donne dell'immenso *full western* che Anthony Mann allestisce con James Stewart e Borden Chase (quest'ultimo limitantesi al... poker perché assente dal titolo conclusivo) tra il 1950 e il 1955. Shelley Winters in *Winchester '73*; Janet Leigh ne *Lo sperone nudo*; la coppia rivale Ruth Roman/Corinne Calvet in *Terra lontana.* Ma soprattutto, indimenticabile, Julia Adams di *Là dove scende il fiume*. Qui la stampa nazionale non ha "bucato" stolidamente come per Mekas, ma ha preferito pigramente (e tutta al traino web/wiki, com'è ormai inevitabile: dai "coccodrilli" personali e personalizzati agli "Addio a..." ormai tutti desolantemente identici!) rammentare il solo, pur proverbiale *Mostro della laguna nera* (Arnold, 1954). Piuttosto che non, nella sua pur non irresistibile progressione di carriera, i due western-chiave ad esso coevi: il citato e *Sotto il sole rovente* di Raoul Walsh (rieditato una quindicina d'anni dopo come *Diario di un condannato*). Tre titoli comunque che, quand'anche concentrati in un ristrettissimo lasso di tempo, garantiranno all'attrice dello Iowa, scomparsa novantaduenne, un posticino non insignificante anche nelle storie del cinema. (Poi, per quanto riguarda Mann, nel supremo e definitivo *L'uomo di Laramie* non ci sarebbe più stato Chase in sceneggiatura, e il ruolo femminile, sostenuto da Cathy O'Donnell, si sarebbe fatto secondario. Tre anni dopo, *Dove la terra scotta*: di nuovo senza Borden al copione, sostituito dall'allora rampante Reginald Rose e con Stewart sostituito da Cooper, avrebbe sfolgorato nel suo indimenticabile abito rosso un'altra Julie, la London: ma lei è già da tempo nella Hollywood Walk of Fame...). Parlare di Bruno Ganz mi è più difficile: qui per la stampa cartacea e digitali molti l'hanno fatto esauriente-mente. A uno spettatore della mia generazione, solo di poco più giovane di lui, non potranno uscire dalla memoria, come a molti, *La marchesa von...* e *L'amico americano*, *Oggetti smarriti* e l'entusiasmo col quale parlava di lui Giuseppe Bertolucci, *Nosferatu* e *Dans la ville blanche*; il pur sopravvalutato *Cielo sopra Berlino*, oltre naturalmente a *Pane e tulipani*, interpretato nella "sua" Venezia e al citatissimo ma molto "professionale" *La caduta*. Ma l'ho soprattutto visto, per mia fortuna, recitare dal vivo in un lungo e indimenticabile monologo classico, appeso in alto, nel vuoto: Milano, Piccolo Teatro Studio, 1987. Era il *Prometeo incatenato* di Eschilo iniziato l'anno precedente alla Schaubühne con la regìa di Klaus M. Grüber. La stessa stagione nel medesimo teatro vidi anche Jeanne Moreau nel *Récit de la servante Zerline* da Broch con l'identico regista. Era la stagione celebrativa del quarantennale del Piccolo: ripensandoci oggi sembra di aver sognato! Ed era stata proprio la Moreau regista esordiente a dirigerlo in uno dei suoi primi film con *Lumière*. In tutti i sensi notizie da un altro Millennio. Sempre più remoto.

Nuccio Lodato

La ragazza Cecilia Mangini

Elisabetta Randaccio

Il programma RAI "Le ragazze", arrivato alla seconda serie, ha il merito di raccontare con semplicità formale la storia della condizione femminile in Italia tra il novecento e gli anni del secondo millennio. Utilizzando una forma antologica di interviste che alterna donne celebri ad altre "comuni", condividenti però l'appartenenza alla stessa generazione, riesce a fornire una convincente "essenza del tempo" declinato nel complesso mondo femminile. A cucire le storie sono presenti i commenti, sostanzialmente inutili, ma che aiutano a inframmezzate senza traumi i passaggi narrativi e gli stacchi pubblicitari, della conduttrice Gloria Guida. Molto accurata la scelta delle protagoniste, dalle storie variegate, a volte sorprendenti, dove sempre si mette in evidenza il rapporto con i genitori, l'eventuale scelta degli studi, le relazioni lavorative (uno degli elementi maggiormente interessanti) e familiari. Andando decisamente in controtendenza, poi, si evitano accuratamente, nel caso di donne famose, pettegolezzi morbosi e inutili. Sicuramente le interviste del programma possono diventare materiale di studio e di discussione aiutandoci a ricostruire i cambiamenti epocali della condizione femminile in Italia. Tra le "ragazze" presenti nell'ultima puntata, a rappresentare le donne che hanno vissuto la giovinezza negli anni quaranta, c'era la regista Cecilia Mangini, classe 1927, grande documentarista. Come da "copione", anche la Mangini ha aperto una scatola con tante sue fotografie e ha percorso con il suo spirito, razionale e ironico, alcune tappe della sua vita e della sua professione, anticipando, però, come "più passa il tempo più aumenta il rimpianto del passato, c'è poco da fare...". Ha, in seguito, ricordato come da bambina nata durante il fascismo, avesse fatto il giuramento a Mussolini con un'emozione tale da farle ricordare ancora, in parte, le parole di quella dichiarazione di fede, per cui si sentiva tanto importante. D'altronde, l'abbandono dell'ideologia fascista avvenne nel 1943, dopo il 25 luglio e l'8 settembre; da quel momento Cecilia diventa "antimonarchica, antifascista e, dopo aver visto i film di Rossellini e De Sica, neorealista e di sinistra!". Nel programma, le vecchie foto delle protagoniste si avvicendano a filmati di repertorio che, in qualche modo, sembrano adeguarsi al loro personale racconto. Così, abbiamo avuto modo di vedere la Mangini giovane donna sorridente in un mondo in cui le coetanee "erano ancora sottomesse, destinate alla castità anche dopo il matrimonio". Avendo capito che il suo primo amore, ovvero il salgariano Corsaro Nero non si sarebbe potuto incarnare in nessuno e non volendo assoggettarsi a "qualsiasi" marito, Cecilia cercava l'indipendenza economica e dal Sud si trasferì a Roma, dove, per un certo periodo, lavorò alla FICC (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema). Ricorda anche come comprò, avendo avuto dei soldi in regalo, la prima macchina fotografica, ma usarla per i tipici ritratti familiari le sembrò "una noia mortale" e, dunque, decise di andare a Lipari, dove capì il senso dell'arte per immagini fisse: "A Lipari sono impazzita con quel biancore, quel cielo straordinario...". E noi spettatori, a questo punto, abbiamo avuto modo di vedere alcuni scatti bellissimi realizzati dalla Mangini nell'isola siciliana. Da quell'esperienza entusiasmante, nacque la carriera di fotografa professionista della Mangini ("facevo servizi fotografici e... me li pagavano"). Ancora, però, doveva arrivare un'altra svolta nel suo percorso artistico. La regista, così, racconta come il produttore Lucisano le propose di girare un documentario: "Non me lo sarei mai immaginato, ma a quel modo nacque *Ignoti nella città*, ispirato ai lavori romani di Pier Paolo Pasolini, allora vessillo di libertà non democristiana. Il testo, dunque, doveva essere assolutamente il suo. Perciò, lo cercai e, alla fine, trovai il suo numero di telefono nella guida e lo contattai. Gentilmente accettò di vedere il film. Quando lo guardava

avevo un'ansia incredibile, che si calmò solo quando mi disse che voleva rivederlo". Un altro dei documentari più celebri di Cecilia Mangini è *Essere donna* (1965), commissionato dal PCI. "Era periodo elettorale", narra la regista, "e il Partito Comunista aveva l'esigenza di approfondire alcune problematiche del nostro paese per chiarirle agli eventuali elettori. Mi contattò, perciò, Luciana Castellina, che mi diede totale libertà su come affrontare l'argomento del documentario. Per il testo, essendo il tema la questione femminile, volevano fosse scritto da una donna, ma io mi opposi; infatti lo fece benissimo Felice Chilanti". La Mangini, poi, continua dicendo di "non essere mai stata iscritta al Partito Comunista, infatti sono sempre stata una anarchica". In conclusione si congeda dagli spettatori col pugno chiuso, "il più bel saluto del mondo".

Elisabetta Randaccio

** Cecilia Mangini nel 2012 è entrata a far parte del comitato di consulenza e rappresentanza del periodico* **Diari di Cineclub**. *Sul sito di RaiPlay è possibile rivedere la puntata: Ep 5 Puntata del 17/02/2019 www.raiplay.it/video/2019/02/Le-Ragazze-96ce68e1-8fd1-4fca-ad67-72419b6c3fb7.html*

Notizie da Sherwood

Mario Turetta è il nuovo timoniere della Direzione Generale Cinema

Un manager per tutte le stagioni a Piazza Santa Croce in Gerusalemme

Grande è la confusione sotto il cielo: la situazione è eccellente
Mao Tse-tung

La scelta del ministro Alberto Bonisoli è caduta sul torinese Mario Turetta, manager con ricca esperienza professionale sebbene senza particolari mostrine sul versante cinematografico. Non siamo certi che tale scelta risulti gradita alla Sottosegretaria di Stato con competenza al Cinema, la leghista Lucia Borgonzoni, che puntava sulla riconferma dell'inossidabile per tutte le stagioni Nicola Borrelli. **Diari di Cineclub** fa i migliori auguri di buon lavoro al nuovo Direttore con la speranza che sia in grado di porre urgentemente mano a una situazione che oggi all'interno del MiBAC – DGC appare abbastanza confusa. L'auspicio è che la nuova conduzione dirigenziale sia in grado di porre rimedio a tutte le gravi mancanze, incertezze e ritardi che la legge cinema e audiovisivo sostenuta dal suo predecessore e firmata da Franceskin ha determinato. A quanto risulta, l'ex Direttore Generale *Nicola Borrelli* andrebbe ad affiancare il successore nella veste di "*consulente straordinario*". Una direzione con due Papi? **Diari di Cineclub** da il benvenuto e augura un migliore rapporto tra il Direttore e tutti i fruitori dei servizi offerti. In sede di scrutini verificheremo.

DdC

Mario Turetta, nato ad Alpignano (TO), 1958. Laurea in Sociologia, designato il 4 febbraio 2019 dal Ministro Bonisoli a Direttore Generale Cinema. Dal 10/02/2018 era Direttore del Consorzio Residenze Reali Sabaude. Ha ricoperto diversi prestigiosi incarichi nel MiBAC

ValdarnoCinema Film Festival. Il Bando

Premio Marzocco

ValdarnoCinema Film Festival - 37° Edizione | 70° Concorso Nazionale Premio Marzocco San Giovanni Valdarno (Ar) 25-29 SETTEMBRE 2019. (Regulation and Entry Form). Possono concorrere film di ogni genere, sia lungometraggi (durata pari o superiore ai 52 minuti secondo le attuali disposizioni di Legge), sia cortometraggi (durata inferiore ai 52 minuti) e devono essere prodotti a partire dal 1° gennaio 2018. L'iscrizione è gratuita. Deadline ore 24 di venerdì 31 maggio 2019. Regolamento e Scheda di iscrizione (Regulation and Entry Form) sono pubblicati sul sito e scaricabili da questo link: www.valdarnocinemafilmfestival.it/regolamento. Segreteria e amministrazione: info@valdarnocinemafilmfestival.it Info su proiezione e caricamento film: servizitecnici@valdarnocinemafilmfestival.it

www.valdarnocinemafilmfestival.it

Diari di Cineclub | Media partner

Babel Film Festival 2019. Il Bando

La Direzione del BabelFF (Società Umanitaria - Cineteca Sarda, Associazione culturale Babel, Terra de Punt e Areavisuale) annuncia la pubblicazione del Bando. Il concorso cinematografico ha l'obiettivo di valorizzare e promuovere le produzioni cinematografiche che siano espressione delle minoranze linguistiche e dell'unicità delle loro storie, della loro cultura e della loro lingua. Lo scopo è quello di favorire il confronto e lo scambio culturale tra le comunità che si riconoscono in una minoranza linguistica e di offrire a tutti i filmmaker la possibilità di dare visibilità ai loro film e voce alle loro lingue. La partecipazione è riservata a opere cinematografiche i cui dialoghi e testi siano in una lingua minoritaria, dialetto, slang, lingua morta e nel linguaggio dei segni. Possono partecipare tutte le opere senza vincolo di anno di produzione, genere, tema, formato e tecnica, distributive, sia edite che inedite. Deadline 16 giugno 2019. Tra tanti premi prestigiosi che saranno assegnati, quello di **Diari di Cineclub**.

www.babelfilmfestival.com

Diari di Cineclub| media partner

6° Firenze FilmCorti Festival. La giuria

Il regista e attore Mimmo Calopresti nominato Presidente della Giuria che dovrà valutare le opere in concorso. Autore di pellicole di successo, esordisce nel 1995 con *La seconda volta* che viene presentato nella Selezione Ufficiale del Festival di Cannes; tra gli altri suoi film ricordiamo *La parola amore esiste* (1998), *Preferisco il rumore del mare* (2000) fino a *Immondezza – La bellezza salverà il mondo* (2017) , un docufilm, omaggio a Pier Paolo Pasolini, che si è aggiudicato l'Awareness Film Festival di Los Angeles. Gli altri giurati Elisabetta Pandimiglio, regista, autrice, scrittrice, dalla seconda metà degli anni 80, scrive, realizza e dirige numerosi lavori tra finzione e realtà, proiettati in vari paesi e premiati più volte, anche ai Nastri d'argento; Silvia Pezzoli ricercatrice di Sociologia dei processi culturali e comunicativi e docente di Sociologia dei Media e di Media, Identità e Consumi presso la Scuola di Scienze Politiche "Cesare Alfieri"; Federico Micali, regista, esordio cinematografico con *L'Universale* (2015) ha realizzato molti film-documentari che hanno avuto un'ampia diffusione e successo. Il prof. Marino Demata presidente di Firenze Film Corti Festival ha affermato: "Desidero pubblicamente ringraziare la nostra Direttrice Artistica Cristina Puccinelli, che con grande impegno ha creato una Giuria di grande qualità e competenza. Il suo lavoro non finisce qui, perché, anche con l'aiuto e i preziosi suggerimenti del Vicepresidente, Angelo Tantaro, sta lavorando per assicurare al Festival un grande numero di ospiti di alto profilo, che saranno comunicati tra giorni." Intanto sono in corso le iscrizioni per partecipare alla 6° edizione del concorso internazionale. Ricordiamo che la prima parte del Festival (Film in concorso e Opere prime) si svolgerà dal 30 maggio al 2 giugno a Le Murate Progetti Arte Contemporanea.

www.firenzefilmcortifestival.com/submissions/

Diari di Cineclub | Media partner

segue da pag. precedente **Notizie da Sherwood**

La Spezia Short Movie 8/10 Marzo 2019

La IV edizione si svolgerà dall'8 al 10 marzo. La giornata di apertura sarà come di consueto dedicata alla cinematografia straniera e quest'anno il Paese sarà la Svizzera e l'ospite d'onore il regista svizzero Pierre Maillard che introdurrà la proiezione del suo film *Campo Europa* girato tra il Villaggio Europa di Corniglia, Riomaggiore e La Spezia. Sabato 9 marzo il Premio La Vela dei Sogni al regista Maurizio Nichetti, seguirà la proiezione del suo film *Ratataplan* (1979) Una novità importante della quarta edizione è l'introduzione di una sezione specifica – non competitiva – dedicata ai film realizzati dai ragazzi delle scuole superiori della provincia che il venerdì mattina si svolgerà al Teatro-Cinema Palmaria del Canaletto sotto la guida del professor Moretti. Il festival vuole dedicare uno spazio alla creatività dei giovani al fine di stimolare, attraverso la realizzazione di uno o più cortometraggi, un confronto diretto tra studenti appartenenti a diverse scuole del nostro territorio (licei, istituti tecnici e professionali) dando loro la possibilità di esprimersi con il potente linguaggio delle immagini nell'ambito di una manifestazione dedicata al cinema e offrendo al tempo stesso ai ragazzi la speciale opportunità di proiettare i loro lavori insieme ai propri coetanei. Il logo di questa edizione del festival è stato disegnato dagli studenti dell'Istituto di Istruzione Secondaria Superiore Einaudi Chiodo. La vincitrice del concorso è Chiara Cosimi della 5 C. Nella terza giornata si svolgerà la rassegna dei cortometraggi con la proiezione dei 10 finalisti e la premiazione degli autori alla Mediateca Regionale Ligure Sergio Fregoso. I premi assegnati saranno: miglior regia, miglior fotografia, miglior attore, miglior attrice, miglior sceneggiatura, miglior corto in assoluto, Premio della Stampa (assegnato da una giuria apposita composta da giornalisti collaboratori di testate italiane e straniere) e il Premio **Diari di Cineclub**, periodico di cultura e informazione cinematografica, prestigioso partner del Festival. Nelle sue prime due edizioni il Festival ha registrato la partecipazione di oltre 1000 opere da tutto il mondo. La direzione artistica è affidata a Paola Settimini e allo sceneggiatore Paolo Logli. Presidente del premio è il regista Daniele Ceccarini, mentre presidente di giuria è il docente universitario di Storia del Cinema Roberto Danese, la giuria è composta da Silvano Andreini, Lisa Castagna, Roberto Di Maio, Marco Ferrari, Leonardo Rosi, Massimo Olcese, Matteo Taranto, Dario Vergassola, Roberto Valdese, Elia Moutamid. Il regista vincitore del miglior corto in assoluto di ogni edizione si aggiunge alla giuria che in questa edizione si arricchisce di Ahmed Alkhudari regista del Kuwait, vincitore dell'edizione 2018 con il corto *The Unmissing part.*

www.laspeziafilmfestival.it
Diari di Cineclub | Media partner

Con i pastori sardi, con tutta la Sardegna

Diari di Cineclub è un periodico di cultura e informazione cinematografica. Ma non è per questo che si estranea dalla contemporaneità. Anzi la realtà ci appartiene e interveniamo. Il cinema, come tutte le altre arti, esiste per interpretare il mondo dentro e fuori di noi. Non possiamo ignorare quello che sta accadendo in Sardegna, da sempre, prima con i minatori del Sulcis ora con i pastori e i figli dei pastori di sempre. La Sardegna non è terra di conquista di villeggianti o di ricchi. La Sardegna è l'isola del popolo Sardo e di tutti i loro sostenitori, ospiti rispettosi di un mondo che appartiene a tutti gli uomini di buona volontà.
Diari di Cineclub sostiene la lotta dei pastori sardi. Forza Paris (Forza insieme)

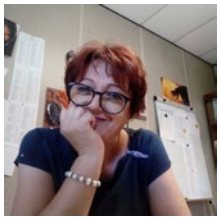
E' morto don Roberto Sardelli, nostro compagno di lotte, aveva 83 anni

Don Roberto si è occupato di dare dignità ai baraccati dell'Acquedotto Felice di Roma dove vivevano immigrati del sud in baracche di lamiere e cartoni, senz'acqua né luce né fogne con piccoli orti coltivati per mettere insieme qualcosa da mangiare. Si è interessato di dare cultura ai loro bambini dimenticati e discriminati dalla scuola borghese che frequentavano alla Salvo d'Acquisto al Quadraro in via Selinunte, dove spesso finivano in classi differenziate. Creò la "Scuola 725" dal numero civico della baracca che aveva acquistato da una prostituta e dove andò a vivere dopo aver abbandonato la parrocchia San Policarpo dove era stato designato diventando sacerdote nel 1965, formatosi nell'ambito della scuola di Don Milani e con alle spalle l'esperienza francese dei preti operai. La sua azione continuò negli anni successivi fino a intrecciarsi alle battaglie negli anni '70 a fianco dei senza casa per vedersi riconosciuto il diritto a un'abitazione. Don Roberto è stato vicino ai malati di Aids e ai rom. La sua vita è stata una continua assistenza e condivisione degli ultimi. "Non ho fatto nulla di particolare se non mettere in pratica il Vangelo". Don Roberto è stato anche nostro formidabile lettore. La sua presenza la troverete su: **Diari di Cineclub** n. 26 marzo 2015 e n. 28 maggio 2015. Nei nostri incontri, Don Roberto, ricordava che a Roma aveva vissuto nello stesso palazzo di via Raimondo Montecuccoli, al Pigneto, dove abitava Pina la popolare protagonista di *Roma Città Aperta* interpretata da Anna Magnani, uccisa mentre rincorreva il marito catturato dai tedeschi. Si rammaricava di non aver parlato di cinema ai suoi ragazzi della Scuola 725 ma le urgenze erano talmente tante che non ne aveva mai avuto tempo.

A.T.

Viaggio all'interno del Centro Sperimentale di Cinematografia. Alberto Crespi

Prosegue la visita in un posto magico come il CSC, restiamo ancora un po' in questo luogo antico per scoprirne le novità. Da un anno e mezzo circa il giornalista e critico Alberto Crespi è responsabile della Comunicazione, ufficio stampa, sito web, editoria. Lo ha intervistato per noi Susanna Zirizzotti, che abbiamo incontrato nel numero precedente, collaboratrice di Crespi nell' Ufficio stampa del CSC


Susanna Zirizzotti

Alberto Crespi hai vissuto una vita dentro le sale cinematografiche di Milano, Roma, Venezia, Berlino, a guardare film e scrivere recensioni. Critico cinematografico dalla fine degli anni settanta, qual è stata la tua prima recensione ?

La mia prima recensione, nel lontanissimo 1978, fu di un lungometraggio abbastanza misterioso del quale non riesco più a ritrovare alcuna traccia: era un assemblaggio di cartoni animati della "Pantera rosa", messi assieme per comporre un film del quale non ricordo e non riesco a rintracciare il titolo. Diciamo che ho cominciato nel segno di Peter Sellers anche se nel film, ovviamente, Sellers non c'era. Mi piace però ricordare il primo film importante che "l'Unità" mi mandò a recensire: era *L'ultimo walzer* di Martin Scorsese, che essendo un film-concerto pieno di musicisti rock forse non interessava a nessun altro dei critici che lavoravano per il giornale. Più che i film recensiti, è forse interessante ricordare come si lavorava: a Milano non c'erano proiezioni stampa di tutti i film, soprattutto di quelli meno importanti che venivano assegnati a un ragazzetto come me. Per cui si andava a vederli al cinema, al primo spettacolo del venerdì, e si doveva ritornare in tutta fretta in redazione (in viale Fulvio Testi, periferia Nord di Milano) per scrivere subito il pezzo che doveva andare in pagina: e siccome i pezzi venivano battuti a macchina, per poi essere mandati ai linotipisti che li componevano per la tipografia (i computer sarebbero entrati in redazione solo dal 1980 in poi), i tempi erano molto stretti. Diverse volte scrissi il pezzo a mano, sul tram che mi riportava in redazione: una volta arrivai verso le sei e mezza-sette del pomeriggio (il film era iniziato alle quattro), vidi i colleghi molto preoccupati e li tranquillizzai dicendo "ho scritto il pezzo sul tram, devo solo batterlo" e il futuro celeberrimo Michele Serra, allora semplice redattore degli Spettacoli, si mise a gridare "l'ha scritto in tram! A mano! Ha capito tutto di questo mestiere!". Andai a casa piuttosto soddisfatto, anche se ovviamente Michele esagerava. Tante cose le ho capite solo in seguito ma quella scuola è stata utile. Mi ha reso veloce. Non sta a me dire se scrivo bene o male, ma una cosa posso dirla, perché è oggettiva: sono un razzo. Quando ho seguito per "l'Unità" eventi sportivi come le Olimpiadi o i Mondiali di calcio, dove le gare finiscono a notte inoltrata e la velocità di scrittura è vitale, quelle recensioni scritte sul tram mi hanno salvato la pelle.

Quali sono i film che hai amato di più e quali di meno ?

Io mi sono laureato all'Università di Pavia con una tesi su Stanley Kubrick, in particolare sul film *Barry Lyndon*. Per cui ho vissuto una giornata per me molto emozionante quando, nell'estate del '99, ho avuto modo di recensire per la prima volta un film di Kubrick andando a Londra per la "prima" europea di *Eyes Wide Shut*. Ho recensito decine, forse centinaia di film che amo, a partire appunto da *L'ultimo walzer* di Scorsese e dal *Cavaliere elettrico* di Sydney Pollack. Però ammetto di avere gusti rétro, amo i vecchi western e i vecchi musical hollywoodiani, i grandi film italiani - sia il neorealismo sia la commedia -, il vecchio cinema sovietico. Amo soprattutto film che non ho potuto recensire per motivi anagrafici: ma mi sono rifatto grazie all'opportunità di essere, all'"Unità", sia un critico sia un cronista. Non ho mai potuto recensire i classici di Scola, di Monicelli, di Risi, di Magni, di Fellini ma mi sono rifatto conoscendo questi giganti e intervistandoli più volte. Credo si possa fare "critica" anche con un'intervista: è una forma di comunicazione in cui tu sei il "tramite" fra un artista, le cose che ha da dire, e il pubblico che può leggerle; ma puoi comunque indirizzare l'intervista, "estorcere" certi contenuti piuttosto che altri, restituire al lettore l'emozione dell'incontro con un grande del cinema. Inutile dire che ho anche recensito centinaia di schifezze, perché i film brutti sono più numerosi di quelli belli. E qualche volta mi sono divertito con il piacere perverso e lievemente sadico della stroncatura. Credo di non aver mai goduto come quando ho fatto a pezzi due film di Nicolas Winding Refn, *Solo Dio perdona* e *Neon Demon*, entrambi in concorso a Cannes: perché stroncare i filmetti di serie Z è troppo facile, stroncare certe finte operazioni snob che incontrano il favore di tanti colleghi è assai più stimolante.

Alberto Crespi

E' cambiato il modo di raccontare il cinema in questi anni ?

Sono cambiati i media, si sono moltiplicati. Quindi sì, è cambiato tutto. Leggo (non sempre, lo ammetto) le recensioni dei miei giovani colleghi online e non le trovo tanto diverse da quelle che scrivevamo noi quarant'anni fa. Ma è proprio il genere della recensione a essere diventato minoritario. Una volta quasi tutti i quotidiani ospitavano recensioni di una pagina. Oggi - a parte i pezzi di Paolo Mereghetti sul "Corriere della Sera" - anche i film importanti vengono relegati in un trafiletto.

Immagina di essere seduto in una sala cinematografica e invece di guardare lo schermo, ti guardi intorno. Prova a fare un identikit del pubblico di oggi. Lo spettatore di oggi è diverso da quello di ieri?

La risposta potrà essere sorprendente: forse no. Lo spettatore AL CINEMA non mi sembra molto diverso da quello che ho conosciuto negli anni '70: mangia, chiacchiera, vive il cinema in una sorta di rapporto paritario e dialettico con lo schermo. Non dovremmo mai dimenticare che il pubblico dei cinefili silenziosi e adoranti è sempre stato minoritario: lo trovavi nei cineclub, ma quando andavi al Corso o al Metro Astra (cito due fra i cinema milanesi più grandi e popolari, oggi entrambi chiusi) era il trionfo dei popcorn e delle urla. Aggiungi che si entrava tranquillamente a film iniziato... in più, si fumava! E nelle file più arretrate avvenivano cose che con il film avevano poco a che fare (a meno che si trattasse di film torridamente erotici)! Certo, non c'erano

segue a pag. successiva

segue da pag.precedente

i telefonini accesi, non si chattava. Ma si parlava, eccome! Sia a Milano che a Roma ho ricordi di battute memorabili pronunciate ad alta voce, a schermo aperto. La vera differenza è un'altra: che lo spettatore è diventato polimorfo. Una volta si vedevano i film al cinema e qualche anno dopo li si rivedeva in tv. Poi sono arrivate le videocassette, poi i dvd... Oggi la fruizione è moltiplicata e frammentata in mille supporti. E' quello lo spettatore misterioso (per noi critici) e invece limpido e analizzabile (per gli algoritmi): colui che vede i film sul computer, cercandoli nelle piattaforme o scaricandoli dai siti pirata.

L'Unità non c'è più e tu adesso in radio sei uno dei conduttori di Hollywood party. Com'è scrivere di cinema e parlarne invece alla radio.

Parlare di cinema alla radio sembrava una scommessa insensata e invece, da 25 anni (siamo nati nel '94), è una scommessa vinta. Radio e giornali sono due media completamente diversi ma entrambi entusiasmanti. E sarà bene rivelare un "dietro le quinte" che magari suonerà stupefacente: noi a "Hollywood Party" NON SCRIVIAMO NULLA. Abbiamo una scaletta ma andiamo totalmente a braccio. A volte abbiamo degli appunti, ma per lo più la "scrittura" degli interventi è tutta nella nostra testa (aggiungo che se uno speaker o un conduttore legge, alla radio, si capisce subito: e in certi casi è giusto, come nei GR o nell'Onda Verde, ma per lo più è letale). I tempi sono diversissimi: in radio diciamo che ci vuole un "cambio di ascolto" al massimo ogni due minuti, nel senso che una persona - fosse anche Fellini redivivo - che parla per più di due minuti consecutivi diventa automaticamente noiosa. Per cui domande brevi, risposte possibilmente brevi, e poi clip di film, contributi sonori, musica. La radio è un'onda continua che deve essere perennemente in movimento, è diversissima dalla scrittura.

I vostri ascoltatori cosa vogliono sapere, come vi orientate nelle scelte

Abbiamo ascoltatori mediamente colti. E' il pubblico di Radio3: sono le persone che vanno al cinema, a teatro, ai concerti; che acquistano i libri (e li leggono), che in parte leggono ancora i giornali. Di questo dobbiamo tener conto - ma fino a un certo punto. Se volessimo vellicare i gusti dei nostri ascoltatori non parleremmo minimamente del cinema italiano popolare, dai cinepanettoni in su: e invece io credo - noi tutti crediamo - che si debba raccontare anche quello. Alcuni ci chiedono di essere più "critici". Cerchiamo di farlo senza essere noiosi. La cosa che amo di più di "Hollywood Party" è che la cronaca detta tempi e temi, ma non sempre. Basta uno spunto anche labile (un anniversario, l'uscita di un libro, il restauro di un classico) e possiamo parlare liberamente anche di cinema "vecchio". Nel corso del 2017 ho fatto almeno 7-8 trasmissioni "sovietiche", cioè sul cinema della vecchia URSS, prendendo spunto dal centenario della Rivoluzione d'Ottobre. In una di queste puntate ho invitato Vittorio Strada a parlare del rapporto fra Stalin ed Eisenstein (ne aveva scritto in un suo libro) ed è stata una trasmissione meravigliosa.

I circoli sono nati dall'iniziativa del pubblico. Nascono nelle zone dove non ci sono sale cinematografiche. Gli appassionati si riuniscono e organizzano luoghi dove portare il cinema: sono scuole, piazze, alcuni, i più fortunati, sono in grado di gestire capienti sale cinematografiche anche con grandi fatiche. Hai mai frequentato un circolo del cinema? Qual è stata la tua esperienza?

Sono cresciuto in un cineclub: devo la mia cultura cinematografica (ammesso ne abbia una) al Cinestudio Obraz di Milano, e ai vecchi compagni Sandro Studer e Enrico Livraghi che lo gestivano e lo programmavano. Enrico è poi diventato uno dei miei più cari amici. Tutti coloro che hanno più o meno la mia età, tutti coloro che sono stati ragazzi negli anni '60 e '70 devono tutto ai circoli del cinema e ai cineclub. Oggi il vero circolo del cinema è Youtube ma la differenza cruciale è che nessuno lo programma: tutto (o quasi tutto) sta lì, ma bisogna saperlo cercare, bisogna VOLERLO cercare e nessuno ti insegna a farlo. Credo che sia io, sia Steve Della Casa ed Enrico Magrelli e Roberto Silvestri (i conduttori "storici", che poi significa "anziani") viviamo in buona misura "Hollywood Party" come un circolo del cinema, dove non si fa una programmazione ma si lanciano continuamente stimoli, consigli, inviti a vedere o rivedere certi film. Steve, che è uno dei fondatori del Movie di Torino, una volta disse una cosa che mi colpì molto: io non ho mai scritto su un giornale, disse, ma penso di aver fatto critica più di molti altri prima programmando il Movie poi dirigendo il festival di Torino. Credo avesse ragione.

Sai che recentemente la nuova legge su cinema e audiovisivo ha delegittimato l'importante funzione formativa e aggregativa delle Associazioni nazionali di cultura cinematografica, complicando e ritardando il sostegno finanziario. In conseguenza di questo, molte di loro oggi stanno svolgendo il proprio impegno volontario con enormi difficoltà. Cosa pensi di questa nuova politica, una svolta storica dopo più di settanta anni di attività di promozione, diffusione della cultura cinematografica e di formazione.

Penso sia la normale evoluzione di un paese nel quale la politica di governo (salvo pochissime eccezioni) ha sempre considerato il cinema un nemico. Da Andreotti a Berlusconi, il cinema veniva percepito come un avversario politico. Il cinema è sempre stato per lo più schierato a sinistra (non voglio ritirare fuori il vecchio luogo comune dell'egemonia della sinistra, ma è un fatto che quasi tutti i grandi cineasti italiani erano o di sinistra, o comunque anti-sistema) e la politica ha sempre preferito esercitare un ferreo controllo sulla televisione. Credo che Grillo odi il cinema: voleva farlo, ne è stato "rimbalzato" perché al cinema non funzionava (parola di Risi e di Comencini, i grandi registi che l'hanno diretto) e credo che lo detesti con tutto il cuore.

Da più di un anno oramai sei nell'organico del CSC, in passato come collaboratore sei stato direttore della rivista Bianco e nero, ora hai aggiunto una nuova esperienza alla tua carriera di critico: sei responsabile della comunicazione, dell'ufficio stampa e del sito web del Centro.

E' una bellissima esperienza della quale sono grato al Presidente Felice Laudadio, che nel 1978 era caposervizio degli Spettacoli all'"Unità" quando io ho iniziato a scrivere. Se ho fatto questo mestiere, è anche "colpa" sua - anche se tengo a precisare che dal '78 in poi, quando lui uscì dal giornale per inventare il Mystfest di Cattolica, non abbiamo più lavorato assieme e ci siamo ritrovati quarant'anni dopo! Fare l'ufficio stampa è strano: ho lavorato con uffici stampa per tutta la vita, dall'altro lato del fronte, e passare dall'altra parte è bizzarro, spesso difficile, ma divertente; e se non altro ho il vantaggio di conoscere come le mie tasche molti dei colleghi ai quali mi rivolgo.

Insieme stiamo promuovendo numerose iniziative sia della Scuola che della Cineteca nazionale. Il più grande archivio del cinema italiano. La fonte principale per tante realtà del nostro paese ma anche di tante organizzazioni, istituzioni straniere. Se un motore importante come l'associazionismo cinematografico si dovesse interrompere o anche ridurre, quali effetti nella società si potrebbero sviluppare e pensi che il CSC potrebbe intervenire in qualche modo ?

Noi stiamo seduti su un tesoro, e questo tesoro è la Cineteca con tutto il suo patrimonio di pellicole, di fotografie, di manifesti. L'associazionismo e i festival sono (assieme all'editoria, ai libri che contribuiamo a pubblicare) i canali attraverso i quali diffondere questo tesoro. Può darsi che l'associazionismo debba attraversare una fase analoga a quella vissuta dai media: differenziarsi, usare le nuove tecnologie come un'opportunità e non come una minaccia. Può darsi stia già accadendo, è un mondo che non conosco a sufficienza, ma credo che la scommessa sia quella.

Entro la fine dell'anno la International Federation of Film Societies avrà il suo congresso in Italia, pensi che potrebbe essere utile per il CSC diventare partner attivo nell'organizzazione e nel dibattito che riguarda temi fondamentali dell'associazionismo culturale cinematografico nel mondo riferiti ai diritti del pubblico?

Sì. Noi al CSC - attraverso la Scuola - alleviamo, se mi si passa la parola fin troppo zootecnica, i cineasti di domani. Ma questi cineasti non serviranno a nulla - altra espressione forte, ma meglio evitare gli eufemismi - se non avranno un pubblico a cui rivolgersi. I diritti dei cineasti e i diritti del pubblico coincidono. Sono la stessa cosa. Vanno difesi assieme.

Susanna Zirizzotti

La valenza emozionale del cinema

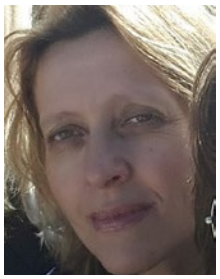
Alberto Castellano

Mi è capitato recentemente di rileggere un racconto giovanile di Jean-Paul Sartre intitolato "C'era una volta il cinema festival delle emozioni" pubblicato tradotto dalla rivista "Segnocinema", nel quale ricordava quando da ragazzo sua madre lo portava al cinema agli albori (erano primi decenni del '900). Il grande filosofo dà ai suoi vividi ricordi la forma di un significativo percorso fenomenologico/comportamentale/antropologico/sociologico che lo porta poi ad esaltare in maniera anche tenera la valenza motiva, la dimensione emozionale del cinema. Straordinaria la conclusione del suo racconto mentre descrive le scene forti di alcuni dei tanti film muti di genere che passavano nelle sale parigine: "Che gioia quando l'ultima coltellata coincideva con ultimo accordo musicale! Io ne ero totalmente affascinato, avevo trovato il mondo in cui volevo vivere sfiorando l'assoluto. E che sensazione spiacevole quando le luci si accendevano: mi ero distrutto d'amore per i personaggi ed essi erano scomparsi portandosi via il loro mondo. Avevo sentito nelle ossa la loro vittoria, tuttavia essa era loro, non mia. Per strada mi sentii superfluo". Stiamo parlando delle sensazioni psicofisiche di un ragazzo quando si cominciava a scoprire il cinema e quindi di un'epoca diversa, di un cinema diverso, di una cultura diversa, di un rito collettivo diverso. Eppure la descrizione dell'intellettuale - nella sua rielaborazione molti anni dopo dei ricordi con allusione alle emozioni che si vivevano - diventa paradigmatica di qualcosa che non c'è più al di là dei cambiamenti epocali e delle rivoluzioni tecnologiche che hanno investito il cinema e non solo. Forse è il caso che si cominci a parlare di "morte delle emozioni", della diminuzione – se non dell'estinzione – di quel feeling emozionale che è stato sempre alla base del rapporto empatico del pubblico di massa con il cinema, di quel rapporto d'identificazione esclusivo dello spettatore con lo schermo. Il discorso coinvolge tutti pubblico e critica, fruitori medi e giornalisti, spettatori abituali o occasionali e opinionisti. Ha ragione Franco Montini che in un recente intervento su "Cinecritica" ha sollevato il problema di una critica sempre più frettolosa, del dilagare delle stroncature immediate che si moltiplicano in rete in alcuni casi ancora prima della fine delle proiezioni delle anteprime per la stampa e nei festival, delle stroncature e dei dileggi spesso immeritati, della rete che ha rivoluzionato il modo di far critica e informazione, della velocità a scapito del cinema di qualità e d'autore che ha bisogno di sedimentarsi con un tempo sufficiente nella mente del critico per essere analizzato in maniera adeguata e corretta. Come ha ragione Alberto Crespi quando nell'intervista in questo numero di **Diari di Cineclub** sottolinea che in fondo il pubblico di oggi non è poi tanto diverso da quello di ieri, lo spettatore contemporaneo non è tanto lontano da quello degli anni '70 che mangia, chiacchiera, vive il cinema in una sorta di rapporto paritario e dialettico con lo schermo. È stato già scritto e detto molto su come siano cambiati nel tempo la critica e il modo di fruire il cinema, sulla fine della centralità della sala cinematografica nonostante da anni soprattutto i multiplex garantiscono un'alta qualità audiovisiva, che non è sufficiente a strappare le enormi masse soprattutto di giovani al consumo sui dispositivi. Quello che invece oggi dovrebbe far riflettere è la caduta verticale emotiva che naturalmente non riguarda solo il cinema, il momento della fruizione di un film, ma la lettura di un libro, l'ascolto di un brano musicale, la visione di un quadro o di una scultura. Si è innescato forse un circolo vizioso, un cortocircuito perverso tra i critici, gli addetti ai lavori, gli intellettuali e il pubblico dei lettori/fruitori, per cui chi emoziona chi? Il tutto va inquadrato nelle derive del consumismo culturale della contemporaneità, nell'imperativo della velocità, del vivere tutto in tempo reale, del piegare tutto al proprio smisurato ego, del fare diventare un film, un libro, un evento musicale o culturale, un vernissage il pretesto per esaltare se stessi, per *esserci* tramite i social, i selfie, la condivisione a tutti i costi. Questa smania narcisistica, questa frenesia autoreferenziale, questa ossessione autocelebrativa ovviamente non aiutano a ricreare un rapporto sano con l'oggetto di un (probabile) interesse, a ricomporre un feeling interrotto con la cultura che richiede una riscoperta della lentezza, una gestione tranquilla del tempo (e anche dei tempi morti), a riscoprire il piacere di una fisiologica metabolizzazione di un'esperienza culturale. Per restare in un ambito più strettamente cinematografico, la critica sembra anch'essa preda di una frenesia "usa e getta", contagiata dal virus di inseguire mode, attualità o spunti paratestuali, i critici di professione della carta stampata, delle testate storiche (quotidiani, settimanali e periodici in genere) sono risucchiati dall'autocompiacimento dell'autorevolezza (sempre meno giustificata visto che sono sempre di meno quelli che li leggono), dalla semplificazione manichea del giudizio dentro o fuori, bello o brutto, mi piace o non mi piace complici i giornali che da tempo riservano sempre meno spazio all'approfondimento. Insomma non hanno il tempo (e forse la voglia) di emozionarsi e questo lo comunicano nella scrittura al lettore sopravvissuto. Il pubblico dal canto suo (sarebbe meglio parlare di pubblici) si emoziona sempre di meno o questo almeno si desume dalle reazioni di tanti campioni attendibili. Lasciamo perdere le considerazioni-alibi qualunquiste sulla scomparsa di un cinema forte, potente, coinvolgente, capace di procurare emozioni (basta citare alcuni titoli come *Il corriere* di Eastwood, *Bohemian Rhapsody*, *La favorita* giusto per restare su un cinema ancora in programmazione per smentire questa convinzione). Il problema è che ormai ci si accosta al cinema come un rito stanco, un dovere quasi burocratico, una pratica da sbrigare con gli amici o in comitiva, un informarsi su un argomento d'attualità del quale parlare nei salotti, un vezzo radical-chic, senza lo spirito di andare a vivere ancora un'esperienza in una sala, un luogo deputato per amplificare sogni ed emozioni. Nella visione di un film ci sono un prima, un durante e un dopo che oggi sono vissuti con lo stesso atteggiamento, lo stesso distacco, una continuità che non prevede la "magica sospensione" delle due ore di proiezione, sempre in compagnia dell'inseparabile maledetto smart spento (non sempre) con fastidio prima di entrare in sala e immediatamente riacceso all'uscita con l'ansia di vedere che cosa è cambiato (si fa per dire) nel frattempo nella propria vita. Parafrasando Truffaut ("un giorno che andai a scuola marinando il cinema") per ribaltarne completamente il senso, lo spettatore contemporaneo potrebbe dire: "quando ho interrotto la connessione per andare al cinema". Insomma questo profilo antropologico non aiuta a creare le basi per emozionarsi ancora. É un problema culturale, mentale, psicologico (e anche fisico), perché l'emozione (a parte il fisiologico oggettivo coinvolgimento, la naturale empatia) è qualcosa che va costruita, con l'attesa, la curiosità, il disincanto, assecondata, accompagnata, vissuta in tutta la sua pregnanza, metabolizzata, sedimentata, prolungata oltre la visione. E quindi non ci sono neanche i presupposti per chiedere soccorso emotivo al critico o all'opinionista di turno, che a sua volta sa di rivolgersi ormai a una massa informe, apatica, indifferente, anestetizzata per la quale non vale neanche la pena porsi il problema emozionale. Un deprimente e sconcertante rapporto perverso dal quale oggi è difficile uscire. Parafrasando il grande filosofo tedesco Peter Sloterdijk ("la frivolezza delle masse è l'agente psicosemantico del consumismo") si può dire che "la frivolezza dello spettatore cinematografico è l'agente psicosemantico della visione alienata della realtà e delle sue espressioni per la quale il cinema è rimasto un pretesto per trascorrere un paio d'ore in maniera diversa".

Alberto Castellano

Vice - L'uomo nell'ombra

Regia di Adam McKay. Un film con Christian Bale, Amy Adams, Steve Carell, Sam Rockwell, Tyler Perry, Alison Pill. Titolo originale: Vice. Genere Biografico, Drammatico - USA, Gran Bretagna, Spagna, Emirati Arabi Uniti, 2018, durata 132 minuti. Distribuito da Eagle Pictures


Giulia Zoppi

Christian Bale è qui alle prese con l'ennesima trasformazione corporale, al limite dell'irriconoscibile, per dare voce e cinismo ad un personaggio politico di grande notorietà e potere quale Dick Cheney è stato fino a poco tempo fa. È sempre divertente guardare un grande attore immergersi in un ruolo con questo brio e in totale umiltà, ma una volta terminato il gioco di ruolo, la domanda che ci poniamo é: quell'impegno e l'incredibile abilità tecnica sono stati impiegati al servizio di cosa, esattamente? Scritto e diretto da Adam McKay, *Vice* mostra la stessa struttura di *The Big Short*, il film di McKay del 2015 sulla crisi finanziaria del 2008. Quel film possedeva il sovraccarico estetico nervoso e scattante di un *live-action moodboard* dove i suoi protagonisti venivano continuamente messi da parte per montaggi caleidoscopici, set satirici e cammei di attori come Margot Robbie e Selena Gomez. *Vice* beneficia di una narrativa più lineare, che traccia l'ascesa di Cheney da un giovane del Wyoming, a una delle più famose eminenze grigie della politica americana, ma possiede la stessa energia frenetica e assurda di *The Big Short*, anche se in questo caso, la forma appare meno coerente rispetto al contenuto. McKay sta chiaramente cercando di inventare un nuovo linguaggio cinematografico per interpretare la nostra storia recente, una grammatica che combina la serietà pedagogica riservata ai talk con la demenzialità delle sit com o meglio, la velocità di un video musicale inserito in un sito web a fumetti. Anche se l'ambizione del cineasta è encomiabile, in questo caso il risultato finale è al tempo stesso sovraffollato e alla fine, banale. Come personaggio centrale Cheney è innegabilmente ricco di sfumature. Egli inizialmente è il classico ragazzo americano che beve e si diverte fino a quando la sua fidanzata Lynne (la bionda Amy Adams) lo incita a cambiare con un monito del tipo: "O la tua vita cambia, o questo matrimonio è finito prima ancora di cominciare". Viene così introdotto uno dei tratti tematici più insistenti di McKay in *Vice*: l'ascesa al potere che vediamo incarnarsi –anche- nelle richieste di Lynne Cheney, una sorta di Lady Macbeth ambiziosa e onnipresente, seppure alle spalle del marito. Quell'ascesa, ci mostra *Vice*, è iniziata quando Cheney era uno stagista del Congresso e incontrò l'uomo che avrebbe sigillato e accelerato il suo destino: Donald H. Rumsfeld, interpretato da un ottimo Steve Carell, coadiuvato da una notevole somiglianza fisica con il suo personaggio. Doppiogiochisti nelle amministrazioni Nixon, Ford e G. W. Bush, Cheney e Rumsfeld perfezionano le arti oscure della sopravvivenza, esercitando il loro cinismo più spinto e procedendo velocemente verso la vetta, senza alcun rimorso. La ricerca del potere che conduce Cheney, è incentrata sulla conquista del ruolo più importante che abbia ottenuto, ovvero quello di vicepresidente degli Stati Uniti, appena un passo indietro da George W. Bush (Sam Rockwell). Consolidando le sue idee con raffinatezza e astuzia, l'uomo accumula un'influenza senza precedenti, condizionando la politica USA sulla guerra con l'Iraq, la tortura, la sorveglianza interna e una miriade di altre "discutibili scelte", con cui gli Stati Uniti continuano a fare i conti ancora oggi. Come nel caso di *The Big Short*, una volta messi da parte i trucchetti di una regia scoppiettante e indiavolata, il rischio è quello di un film stranamente mansueto a dispetto, probabilmente, delle intenzioni. In *Vice* non ci sono rivelazioni o ipotesi rischiose, solo un potente linguaggio parodistico per ricordare agli avversari dell'amministrazione Bush, il motivo per cui si sono sempre opposti all'amministrazione Bush. Ciò che rende *Vice* così terrificante è il mostrarci come lo smantellamento di norme e la responsabilità di numerosi obbrobri compiuti da Cheney, abbiano ottenuto un lascito quasi permanente. Barack Obama ha approfittato dell'ossessione di Cheney per il potere esecutivo ad personam rimanendone in qualche modo affascinato e Donald Trump, con nessuna sorpresa, sta seguendone l'esempio nel modo più coerente (e peggiore). Alla lunga però il film, con tutte le sue ambiguità e le conseguenze impreviste, non è poi così avvincente come McKay poteva sperare. Strutturalmente *Vice* è un film caotico e lascia poche idee penetranti o genuinamente illuminanti su cui riflettere. (Ciò detto, una memorabile sequenza di titoli di coda si rivela essere uno dei momenti migliori del film). *Vice* non raggiunge mai la comprensione o la catarsi shakespeariana a cui aspira chiaramente, ma ci consegna invece solo un genuino divertimento. L'eminenza grigia al centro della storia (Cheney), rimane ostinatamente nebulosa e ancora più grigia di prima.

Giulia Zoppi

Da Tortona: ecco David Cronenberg secondo Emanuela Martini

Il 26 gennaio il Circolo del Cinema di Tortona, nel quadro del suo ciclo permanente e ricorrente dedicato all'horror, ha organizzato l'appuntamento Plasmare i confini del reale. Il cinema di David Cronenberg, con relazioni di Emanuela Martini, direttrice del TTF, e Nicola Santagostino. Il testo che segue è desunto da appunti fissati durante l'esposizione. Non è stato rivisto dalla relatrice: responsabilità di eventuali imperfezioni o lacune addebitabili esclusivamente a me. L'occasione ha prodotto due ulteriori riflessioni sul maestro canadese -dello stesso Santagostino e mia- di prossima pubblicazione col n. 583 (aprile) di "Cineforum"

Ha settantacinque anni, ed è uno degli autori con la A maiuscola del cinema occidentale: tace da cinque con la sola eccezione di un corto del 2016. Forse non farà più film -lo ha detto all'ultima Venezia ritirando il suo sacrosanto Leone alla carriera - o forse si limiterà anche lui a serie Netflix. E' stato anche, a lungo, un autore molto "dubbio" per una parte della critica: ma anche a questo arriveremo. Ha sulle spalle mezzo secolo di intensa carriera provenendo, come ha giustamente sottolineato Gianni Canova nel "Castoro" dedicatogli, da quella "terra di mezzo" che è il Canada anglofono -quindi americano ma non statunitense- che nei suoi primi film, peraltro di ambientazione urbana (la natìa Toronto), viene raffigurato peraltro in esterni con connotazioni tendenzialmente quasi desertiche. Sebbene prevalgano gli interni, anche per evidenti motivi di low budget. Il sociale, insomma, almeno in apparenza, in questa sua prima fase non c'è: il contesto effettivo resta quasi sotterraneo. Americano senza originarie urgenze hollywoodiane, insomma. Ambiente nativo intellettuale: padre giornalista, scrittore, editore e madre musicista. Cresciuto in mezzo ai libri, Burroughs e Nabokov tra gli autori prediletti. La bivalenza degli studi è precorritrice dei suoi interessi: la laurea è in lettere, ma gli interessi prevalenti si affacciano su chimica e biologia, e questa unione di scienza e tecnica con l'umanesimo prelude alla sua cifra artistica caratterizzante: l'unione della materia non vivente con mente e corpo. Così, negli anni universitari da una parte scrive racconti, dall'altra ama sviscerateamente tutte le "macchine", e in particolare le automobili: c'è *in nuce* l'operazione *Red Cars* che produrrà libro, mostra e progetto di film a tutt'oggi non più realizzato. Scrive però racconti. Ma anche l'amore per il cinema si manifesta già durante l'università: i primi corti con gli amici partono da lì, dal bianco e nero si passa al colore, dalle sperimentazioni povere con voce *off* gradualmente al dare una dimensione professionale all'iniziale passatempo. *Shivers*, *Rabid* e *Brood* le prime tappe -a basso costo- di questa evoluzione: storie di contagi e contaminazioni. Poi salto di qualità e importanza con *Scanners* (con la celebre sequenza della testa dello scanner "buono" che viene fatta esplodere da quello malvagio), *La zona morta* col traino del romanzo di King e *Videodrome* che gli dà fama anche senza di quello, imponendolo in via definitiva all'attenzione internazionale. Qui il rapporto col cinema e la tecnologia della visione è materializzato attraverso una tv locale impostata su sesso e violenza, poi inghiottita da un format acquistato, in grado di mescolarsi con quanto è sul teleschermo. Si crea il culto Cronenberg, in aree peraltro piuttosto ridotte di ammiratori. Ne *La zona morta* entrano anche i primi elementi di mutilazioni, che poi saranno costanti del suo lavoro. L'attenzione generale si concentra sul "re dell'horror venereo" (nelle sue prime opere molto spesso il contagio si trasmette sessualmente) oppure sul "barone del sangue". Un autore che anticipa il *cyber punk* e si pone insieme come il guru della deriva dei media prevista decenni prima dal suo concittadino McLuhan. Bisogna ripensare a quanto succedeva dal '75 al '90 nell'horror. L'aveva rilanciato già Romero nel '68 con *La notte dei morti viventi* e il suo successo mondiale nonostante la serie B: il genere riconquista progressivamente il favore peraltro sempre goduto del pubblico, a differenza di quanto avveniva con la critica. Romero prosegue con la trilogia degli zombies. Decollano quindi Carpenter, che dopo *Distretto 13* fa *Halloween*, *Fog* e via dicendo; Craven dal '74 con *L'ultima casa a sinistra*, poi *Le colline hanno gli occhi*, poi negli anni '80 i *Nightmare;* Tobe Hooper (*Non aprite quella porta*, *Quel motel vicino alla palude* e passerà a *Poltergeist)*; Sam Raimi con la trilogia della *Casa*; George Miller con *Mad Maxi*. Aggiungo altri due grossi autori: Brian De Palma che nel '73 ha fatto *Sisters*, poi *Il fantasma del palcoscenico*, *Carrie* e nel '78 *Furie*, che pur col budget più alto ha molte connessioni con *Scanners*. Nel '76 David Lynch esordisce con *Eraserhead*, poi nell'80 *Elephant Man* e nell'86 *Blue Velvet.* E tantissimi altri. Nasce con loro il *new horror*, ma i successivi, tardivi e relativi *remakes* non varranno niente rispetto agli originali, perché si limitano a lavorare con gli effetti speciali anzi che sul senso interno. E' una delle materie su cui la critica italiana si divide: o non considera il genere, o ne etichetta le manifestazioni come *splatter* e *gore* sensazionalistico, nonostante tutti questi film girassero per le sale regolarmente e con ottima accoglienza. Negli intenti degli autori, Romero e Cronenberg in testa, si trattava invece di metafore attinenti agli Stati Uniti e più in generale all'occidente, direttamente innestati sul filone della New Hollywood, come testimoniava il doppio registro di attività dei più significativi tra loro, da De Palma a Carpenter. Un genere sofisticato e "teorico", anche se popolare e godibile: più politico/metaforici Romero e Carpenter; sperimentalista di visione e sguardo De Palma, che comincia facendo della nouvelle vague americana; Lynch poeta surrealista. Cronenberg è all'epoca il più "filosofico", maggiormente vicino a De Palma (sguardo, responsabilità, complicità e spettatore) che a Carpenter. E' quello che si interroga di più sulle implicazioni morali, senza moralismi o riferimenti religiosi. S'interroga sulle responsabilità di chi fa i film, di chi ci è dentro e di chi li guarda: un mondo chiuso di riflessi e di riflessioni. Le implicazioni del progresso collegate alla natura umana e non umana: è il più intellettuale e il meno viscerale. Mentre De Palma esplode nella forza della visività, lui è assai più sorvegliato anche quando dispone di grandi mezzi: esercita su di sé un controllo molto preciso, senza passionalità esplicita, anche il fondo è molto doloroso e dolente. Lampante esempio tra i molti possibili: il rovello di dolore del protagonista di *Zona morta*, con la sua solitudine e telepatia che lo isola da tutto e da tutti. Non è esplosivo e visionario (nonostante nei suoi film siano frequenti le esplosioni), ma la materia resterà sotto controllo anche quando disporrà di molti mezzi. Non è propriamente un freddo, ma neppure certo un passionale. Nazzaro nella voce dedicatagli per la *Treccani Cinema* enumera benissimo le sue costanti: "*il contagio e la mutazione, l'ibridazione dei corpi, le allucinazioni della mente, la contaminazione tra biologico e tecnologico, tra virtuale e corporale, tra patologico e anatomico, tra organico e inorganico*" cui aggiungerei, per quanto la contaminazione sia sempre tra coppie, quella del doppio che è un altro tema fondante, suo

"La zona morta" (The Dead Zone 1983) di David Cronenberg

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ma esteso del resto a tutto il genere. Come nella cui più classica tradizione, in tutto il suo primo periodo ritorna la figura di un medico (o scienziato o ricercatore) che spesso -se non sempre- è l'origine del male, anche se non necessariamente impersonante il male stesso. E sempre il tema appunto della duplicazione, interessantissimo già in *Scanners*. In un *dossier* del British Film Institute all'inizio degli anni Ottanta, quindi dopo quattro-cinque film di Cronenberg, Scorsese racconta della sua visione dell'opera prima, *Shivers*, e descrive la propria reazione inizialmente negativa: "uno stato di crescente choc e depressione". Cambia poi idea sul film, quando si accorge che, a un anno dalla visione, non riesce a staccarsene col pensiero: dopo ne parla a tutti, e piano piano si convince e convince: *"Non sono stato capace di scrollarmi di dosso il finale di* Shivers*, con il cast che se ne va a infettare tutto il mondo con la demenza sessuale è qualcosa che non sono stato capace di scrollarmi di dosso. E' un finale genuinamente choccante, sovversivo, surreale, e probabilmente quello che tutti ci meritiamo. Negli anni successivi ho visto* The Brood, Scanners *e* Videodrome. *Sono troppo vigliacco per vedere* Shivers *una seconda volta, per non parlare di* The Brood*. I suoi migliori film mi disturbano troppo: determinano uno choc culturale junghiano. Sono come i Buñuel o Francis Bacon: ingegno e trauma, ferocia e pietà. All'interno di un genere che per molti è restrittivo, Cronenberg ha elaborato una visione realmente originale: metafore interne, orrore esterno. L'ho conosciuto personalmente, mi è sembrato tutt'altro: un... ginecologo di Beverly Hills!"*. Un giudizio del genere da parte di un autore dal livello e dall'altrettanta capacità disturbante di Scorsese, indubbiamente colpisce e fa pensare: il dilemma interno/esterno è corpo/anima gli ha consentito di visitare più profondamente degli altri nominati il tema del doppio, intendendo come tale anche noi stessi. Cronenberg è insomma l'autore del passaggio/interscambio chiave, oggi come trent'anni fa, tra scienza-tecnologia e umanesimo: accostabile al suo Burroughs e, più che a Philip Dick, a Ballard. Non tanto a quello della fantascienza pura, quanto all'autore *trash* di *Condominio, Un gioco di bambini, L'isola di cemento:* allucinazioni non del futuro ma di oggi, in cui succede qualcosa di legato alla meccanica per cui il mondo esplode o implode. E infatti nel '96 proprio da Ballard trae *Crash*, romanzo del '73, con cui raccoglie la Palma a Cannes. Scoppia la bagarre critica italiana come già per tutti i film precedenti, come era già successo per De Palma, lo stesso Scorsese e poi, con meno clamore, Tarantino. Si crea cioé uno scandalo complessivo generale su quel verdetto, per un film accusato di avere imboccato strade troppo estreme e violente. Ad esempio, senza fare nomi, il "Corriere della Sera" del 18 maggio 1996 lo distrugge partendo "dal porno di Ballard", stroncandolo totalmente, inclusa la messinscena e gli stessi interpreti, che pure avevano a loro volta vinto in passato Palme. "Repubblica" lo stesso giorno lo definisce morboso e voyeuristico. E siamo negli anni in cui l'AIDS la faceva da padrone! I più "teorici" Cronenberg e Lynch furono i più attaccati. Ma capitò anche a Jane Campion col suo primo *Sweetie*, considerato volgare. In realtà già allora Cronenberg era molto al di là del *trash* e del sensazionalismo, perfino nel precedente *La mosca*, che nasce e prosegue come storia d'amore, come molti altri capisaldi del genere, a cominciare dal *Mostro della laguna nera* di Arnold negli anni Cinquanta. E' stato insomma sì un maestro del *body horror*, dell'ibridazione, del rapporto carne-macchina: ma dal suo antico dualismo di formazione va a parare in un approccio umanistico molto forte sensibile e profondo, che si raccorda alla tradizione della classicità come molto horror e fantascienza. Da quegli anni diventa imprevedibile, lasciando l'area canonica del genere: a cominciare da quello che continuo a consi-

"Videodrome" (1983) di David Cronenberg.

derare il suo capolavoro, *Inseparabili*, ispirato a un fatto di cronaca, ma spostandone l'ambientazione dalla New York del fatto (1975) alla sua Toronto: come se Scorsese ne avesse previsto lo *shining* quando lo aveva definito "ginecologo di Beverly Hills". S'intitola in originale quasi come un vecchio film con Bette Davis (*Chi giace nella mia bara?*, Henreid 1964). Si possono rilevare le innegabili affinità con le *Sisters* di De Palma, ma ne viene modificato lo schema, evitandone lo schematismo buona/cattiva, com'era, prima ancora, anche nella coppia gemellare Davis ancora-De Havilland de *Lo specchio scuro* (Siodmak 1946). Qui i gemelli, entrambi scienziati eccezionali, inventori di un divaricatore futuristico premiato ma di impossibile uso se le pazienti non sono sedate, hanno caratteri diversi: il timido e il brillante, interscambiabili, alle prese con una paziente dall'utero mutante. Non c'è il pazzo e il sano: i due caratteri pian piano si mescolano, e il tema è proprio la loro gemellarità, e la loro professione pongono il corpo al centro, in situazioni ardue per le spettatrici. L'argomento è il doppio, il riflesso: non c'è nulla di spaventoso, tranne un paio di incubi e l'ideazione dello strumento per operare su donna mutante. E' in realtà un mélo travestito da horror. Eccezionali e premonitori sono sempre i suoi titoli di testa (a cominciare proprio da questi), che andrebbero guardati e riguardati, perché vi scorrono già elementi evocativi della successiva storia. Leslie Fiedler, nel suo bellissimo libro *Freaks* parla dei gemelli siamesi Chang ed Eng, che venivano esibiti in un luna park: *"Guardandoli sentivo prender vita l'orrore supremo evocato*

Plasmare i confini del reale. Il cinema di David Cronenberg i due relatori Emanuela Martini e Nicola Santagostino (foto di Roberto Santagostino)

dai freaks. Una sorta di vertigine simile a quella provata da Narciso quando contemplò la propria immagine riflessa nell'acqua e vi si tuffò per morirvi. Nei gemelli congiunti, la confusione tra l'Io e l'Altro, la Sostanza e l'Ombra, è ancora più terrificante di quanto lo sia per il bambino scorgere di fronte a sé nello specchio un'immagine che si muove come lui, ma chiaramente in un altro mondo, Però in questo caso, per lo meno, i partecipanti sono solo due: chi guarda e chi viene guardato, mentre davanti ai fratelli siamesi lo spettatore li vede non solo guardarsi tra loro, ma anche -e tutti e due contemporaneamente- guardare lui. E per un attimo può avere la sensazione di essere un terzo fratello, unito da un legame invisibile ai due che ha di fronte. E quindi la distinzione tra spettatore e oggetto esposto, tra "noi" e "loro", tra normali e freaks si rivela un'illusione che cerchiamo di difendere disperatamente, e forse anche necessariamente. Ma alla lunga insostenibile".

Nel cuore di questo film Cronenberg riacchiappa la dimensione umanistica mai perduta, ricollegandosi al tema dominante del cinema americano anni Settanta-Novanta: quello del rapporto spettatore-autore-visione. Dello spettatore con se stesso nel momento in cui guarda. L'ultimo film di cui parlo è il...gemello di *Inseparabili* (Cronenberg ha fatto spesso film "gemelli"...). *E'* il quasi successivo -in mezzo c'è solo *Il pasto nudo* dall'amato Burroughs- *M. Butterfly* (dove quell'M non è né *Mister* né *Mistress*, né *Monsieur* né *Madame*!): mélo puro di nuovo originato da una storia vera adattato in una piéce teatrale. C'è ancora un Irons altrettanto straordinario come nella doppia parte del precedente. Contiene una delle sue tante chiuse eccezionali. Con questo film arriva alla fusione totale: tutto il discorso sul doppio arriva al nucleo, il "dentro" e il "fuori" sono racchiusi in una persona unica, *horror* e *mélo* nella mescolanza narrativa ritrovano il proprio originario e inscindibile collegamento. Come poi molti del film successivi (la coppia noir *A History of Violence-La promessa dell'assassino*; quella "satirico hollywoodiana" *Cosmopolis-Maps to the Star*, o lo stesso, psicanalitico, sullo scontro Freud-Jung *A Dangerous Method*) questo è il primo nel quale il contesto socio-storico-culturale c'entra moltissimo: non si era mai visto nei precedenti. Perché qui tutto comincia nella Cina della Rivoluzione Culturale, e c'è l'impatto oriente-occidente: l'uomo occidentale e la cultura orientale. Sembra qui arrivato come alla fine di un percorso, che poi si aprirà ad altre cose: infatti nei film successivi il contesto sarà molto più visibile e importante...

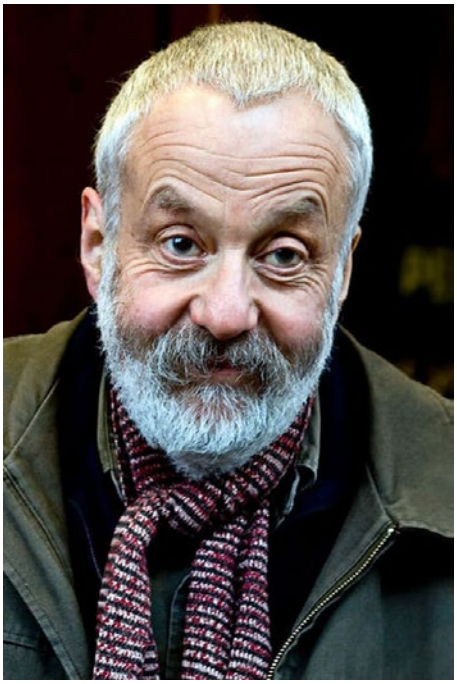
N.L.

Peterloo, di Mike Leigh

Un nuovo magnifico capitolo nel cinema di Mike Leigh: il ritratto drammatico del movimento riformista nell'Inghilterra del primo '800

Giovanni Ottone

Il settantacinquenne inglese Mike Leigh è uno dei più noti e stimati registi del cinema britannico ed europeo contemporanei. È giunto alla notorietà nel corso degli anni '80 quando pubblico e critica lo scoprirono definitivamente insieme ad altri autori quarantenni inglesi emergenti: Stephen Frears, Ken Loach, Terence Davies e Peter Greenaway. Il suo cinema essenziale, mai compiacente ed esteticamente preciso e raffinato, è vincolato alla concretezza della vita ordinaria e dei contesti sociali e risulta assolutamente emozionante grazie alla straordinaria capacità di indagare con sensibilità l'animo dei personaggi, senza scadere in un freddo e arido realismo. In effetti, in ognuno dei suoi film, Leigh propone con rigore, seppure con diverso respiro e concisione, puntuali, sistematiche e incisive linee narrative che costruiscono una "tranche de vie" che comprende le problematiche più comuni che le persone devono fronteggiare nel corso dell'esistenza. Tratta temi significativi, semplici e complessi al tempo stesso: l'amicizia, la solitudine e l'amore; l'egoismo e la gentilezza; l'intesa nella coppia e la relazione parentale; l'avanzare dell'età; i contrattempi e le delusioni della vita; la fugacità della felicità e l'imbarazzo in ambito sociale. Al centro dei suoi film, in larga parte drammi familiari ambientati nei quartieri periferici di Londra, vi è la questione della contraddizione tra moralità personale e morale sociale, affrontata senza alcun intento didascalico, e collocata in un contesto storico mai irrigidito da una ricostruzione d'epoca piattamente formalista. Peraltro l'aspetto più originale del cinema di Mike Leigh riguarda le strategie di regia, al cui centro vi è un collaudato metodo di costruzione della storyline del film e di coinvolgimento e di direzione degli attori. Leigh parte solitamente da poche semplici idee e, nel corso di alcune settimane, immagina gli sviluppi della storia senza rivelare completamente le proprie intenzioni al cast, lasciando che gli attori scoprano gradualmente il destino dei personaggi loro assegnati, mettendo in atto le risposte in termini interpretativi, mano a mano che le loro vicende e la loro sorte vengono rivelate. È quindi a partire da un lavoro preparatorio basato su incontri del regista con gli attori e tra questi ultimi, simulando le interazioni che avverranno nel film, che si sviluppa poco a poco, con prove estemporanee in tempo reale, l'asse basilare del progetto. Leigh stimola gli attori a impossessarsi totalmente dei loro ruoli e quindi dei personaggi, piuttosto che ad interpretarli, spingendoli a sfruttare l'esperienza di situazioni che hanno vissuto nella loro vita reale e lasciando spazio a una calcolata improvvisazione anche nel caso di scene drammaticamente fondamentali. Ne deriva che la narrazione poggia completamente sui personaggi e scaturisce da essi e dalle loro relazioni. Questo fatto può spiegare la magica "relazione chimica" che si sviluppa tra gli interpreti dei suoi film. Quindi, solo dopo settimane o mesi di sperimentazioni, Leigh elabora una sceneggiatura che viene ulteriormente compiuta e finalizzata dopo ulteriori prove effettuate nelle location dove verrà girato il film. Lo scopo della messa in scena, anche nel caso di film d'epoca, è quello di proporre un ritratto meticoloso e credibile della vita reale, senza premesse intellettuali, ma piuttosto rielaborando intuizioni personali, soggettive ed emotive, attuando decisioni coraggiose e lasciando quindi spazio anche al disordine e alla disperazione, allo sforzo di manifestare sentimenti controversi o inesprimibili, allo humour e alla malinconia. L'accumulo di situazioni e di incontri acquisisce significato e delizia lo spettatore, senza opprimerlo con messaggi moralistici o presunzioni filosofiche. Pur essendo noto per la orchestrazione di meravigliosi dialoghi, vivaci ed efficaci, arguti e sarcastici, e integrati in un ritmo quasi musicale, Leigh sceglie spesso di lavorare anche sull'ellissi, sull'implicito, sul non detto e sulla difficoltà a comunicare, secondo la lezione del teatro di Harold Pinter che il regista considera un'importante referenza. Il film risulta comprensibile e apparentemente semplice, ma in realtà la messa in scena è molto ricercata. Mike Leigh indica tra i suoi registi preferiti Jean Renoir, Satyajit Ray e Yasujirō Ozu: in effetti la sua predilezione per gli interni, che spesso costringono i personaggi in spazi ristretti, sembra riecheggiare la memoria dei film del maestro giapponese.


Mike Leigh

Nato da una famiglia di origini ebree, fin dall'infanzia Leigh ha potuto conoscere la difficile condizione di operai e proletari, osservando gli assistiti curati da suo padre, che esercitava la professione di medico di famiglia, e sviluppando una coscienza sociale. È un uomo che non nasconde il proprio orientamento politico progressista e a favore della classe lavoratrice, ma che ama qualificarsi soprattutto come narratore di persone, e delle loro vicende, inserite in precise epoche storiche. Rifiuta di essere portatore di un messaggio nettamente identificabile, mentre è piuttosto interessato a dialogare con il pubblico inducendolo a identificare e a decifrare i contenuti del suo cinema. La sua carriera, dopo gli studi presso la "Royal Academy of Arts" e la "London School of Film Techniqu"e, è iniziata alla metà degli anni '60 come regista teatrale, attività che si è fino ad oggi costantemente intrecciata con quella di filmmaker. L'esordio nel cinema è avvenuto nel 1971 con *Bleak Moments* un dramma piccolo borghese, tratto da un sua pièce teatrale e centrato sul tema dell'incomunicabilità. È un ritratto quasi paradigmatico della quotidianità di una segretaria che si dedica anche alla cura di una giovane disfunzionale. Quindi, nel corso della decade tra il 1973 e il 1983, Leigh ha lavorato per la BBC Television, dirigendo una dozzina di opere televisive, film, play e serie. Molte di queste sono drammi ricollegabili al cosiddetto "kitchen sink realism", ovvero storie della quotidianità di giovani proletari disillusi rispetto

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

alla società moderna, caratterizzate da uno stile crudo e realista. Solo dopo 17 anni ha potuto dirigere la sua seconda opera cinematografica: *High Hopes* (1988), un film umoristico e grottesco che evoca l'incertezza di quell'epoca storica. Si tratta del ritratto tenero e sarcastico di una coppia di lavoratori trentacinquenni, Shirley che vorrebbe un figlio, mentre il suo compagno Cyril, nostalgico di Karl Marx è riluttante, perché molto pessimista circa il futuro. I due devono rapportarsi con la sorella nevrotica e arrivista e con l'anziana madre del protagonista. *Life is Sweet* (1990) racconta alcune settimane della vita di una famiglia proletaria composta da una coppia di cinquantenni e da due figlie gemelle ventenni, tra piccoli progetti, difficoltà occupazionali e controverse relazioni affettive, nell'epoca del governo conservatore di Margaret Thatcher. *Naked* (1993) è uno dei più riusciti film di Leigh. Ambientato tra Manchester e Londra, è una tragicommedia nera caratterizzata da uno sguardo aspro e lucido sulla marginalità sociale, in un contesto in cui la vita delle persone risulta influenzata da pregiudizi e classismo. Propone il ritratto di un trentenne che vive di espedienti, perfetto antieroe, picaresco e violento, nell'Inghilterra degli anni '90: cinico, immorale, inaffidabile, ma anche visceralmente antiborghese e clown metafisico, alle prese con personaggi desolanti, disillusi, infelici, irritanti e irosi. *Secrets and Lies* (1996), Palma d'Oro al Festival di Cannes, offre un ritratto magistrale delle contraddizioni della gente comune appartenente alla lower class e alla middle class, derivanti dalle differenze di reddito, culturali ed etniche. Caratterizzato da rispetto ed empatia, racconta la vicenda di una trentenne black, benestante, intelligente, elegante e sicura di sé, che scopre con sorpresa che la propria madre biologica è un'operaia bianca in perenne crisi psicologica e poco consapevole di sé, ma anche coraggiosa, che ha anche un'altra figlia ventenne. È la storia autentica di un incontro inconsueto che porta a costruire un legame affettivo e a sciogliere i contrasti e le tensioni presenti in un complicato clan familiare. *Career Girl* (1997) è una commedia al femminile in cui si mescolano leggerezza e spunti drammatici. Le protagoniste sono due vecchie amiche che avevano condiviso un modestissimo appartamento durante gli studi universitari a metà degli anni '80. Si ritrovano a Londra, durante un week end, 6 anni dopo la laurea, rievocano con nostalgie esperienze e ricordi lieti e amari e riconsiderano la loro relazione di amicizia. *Topsy - Turvy* (1999) è un musical drama ambientato negli anni 1884 - 1885. Rievoca fedelmente la felice e tormentata collaborazione artistica tra lo sceneggiatore W. S. Gilbert e il compositore Arthur Sullivan, la leggendaria coppia di autori inglesi dell'opera comica e precursori del moderno musical. Racconta la crisi e la successiva ripresa del loro sodalizio, durante la creazione e la successiva messa in scena del loro capolavoro, "The Mikado", accolto trionfalmente dal pubblico. Offre un arguto e brillante ritratto a tutto tondo della scena del teatro e della società londinesi durante l'epoca vittoriana. *All or Nothing* (2002) è un dramma con puntuale connotazione sociale, essendo ambientato in un rione di case popolari. Racconta la vita quotidiana di tre famiglie della working class, marcata da lacerazioni e disfunzionalità, tra fatica lavorativa e depressione dei genitori e frustrazione dei figli. Descrive uno spaccato molto realistico in cui si ritrovano temi significativi, affrontati senza remore: la difficoltà a comunicare, la disoccupazione e la violenza giovanile, l'alcolismo, le gravidanze non volute e le passioni ostacolate dalla precarietà della condizione economica. *Vera Drake* (2004) Leone d'Oro alla Mostra di Venezia, è un dramma umanista, efficace ed emozionante. Ambientato nel 1950, in una società fortemente classista e puritana, racconta la storia di una cinquantenne madre di famiglia, discreta e caritatevole, che affronta le miserie umane con naturalezza quasi irreale perché aggrappata alla ricchezza ordinaria dei propri affetti. Vera lavora dignitosamente come domestica nelle case di ricchi borghesi e aiuta le famiglie in difficoltà del misero quartiere in cui abita. Tuttavia svolge anche un'attività segreta, senza alcun lucro, taciuta ai suoi cari: procura aborti a donne, già madri di prole numerosa, che desiderano interrompere la gravidanza perché non hanno i mezzi per allevare altri figli. Identificata e arrestata di fronte alla propria famiglia sconvolta ed attonita, sarà condannata al carcere per avere infranto la legge del 1861 sui reati contro la persona. Si tratta di un magnifico personaggio, interpretato dalla bravissima Imelda Staunton: una donna, che agisce in perfetta buona fede, guidata da istinto altruistico, ma che non può capire la complessità delle conseguenze del suo comportamento e prevederne l'impatto sui suoi familiari, di fronte alla condanna della società perbenista. *Happy Go Lucky* (2008) è una commedia drammatica centrata su un insegnante di scuola elementare trentenne, di mentalità aperta e altruista. È una giovane donna single, apparentemente sempre ben disposta e ciarliera, che abita con la sua migliore amica e che ama frequentare le discoteche con la sorella minore e con altre amiche. Ne emerge un profilo femminile ostinatamente ottimista di fronte alle preoccupazioni lavorative, un suo alunno vittima di violenza domestica, e alla frustrazione per l'insuccesso della possibile relazione con un istruttore di guida scontroso, intollerante, apatico e ossessionato da fantasiose teorie cospirative. *Another Year* (2010) propone il convincente e stratificato ritratto della vita ordinaria di una coppia di mezza età non priva di difetti, ma affiatata, generosa e di mentalità aperta. Tom e Gerri, un geologo e una psicologa del National Health Service, si amano, si stimano, evitano, per quanto è possibile, di farsi travolgere dallo stress della vita lavorativa e sono ben determinati a difendere il loro equilibrio e la loro felicità fondata su piccole cose. Infatti trascorrono piacevolmente il tempo libero insieme, cucinando, curando il piccolo giardino della loro confortevole casetta ubicata in un quartiere tranquillo e compiendo lunghe passeggiate. Il racconto si sviluppa nell'arco temporale di un anno, suddividendo quattro episodi stagionali. I protagonisti si ritrovano regolarmente durante i week end con l'unico figlio, avvocato trentenne ancora scapolo che difende persone prive di mezzi, e con alcuni amici piccolo borghesi, un poco strambi e depressi che sopportano con simpatia. È un film armonioso, che rifugge il pessimismo ed evita i toni caricaturali, inducendo alla riflessione sulla strana e positiva complessità della vita. *Mr. Turner* (2014) è un film coraggioso e ambizioso: un tentativo largamente riuscito, di superare i canoni classici del dramma biografico. Racconta, attraverso reiterati bozzetti e una straordinaria e minuziosa ricostruzione d'epoca, gli ultimi 25 anni della vita di William Turner (1775 - 1851), il celeberrimo pittore paesaggista inglese dell'epoca del Romanticismo, definito "pittore della luce", maestro dell'acquarello e autore di quadri vigorosi, turbolenti e ricchi di immagini evocative. Leigh si affida alla eccellente interpretazione del suo attore feticcio, Timothy Spall, per descrivere, con uno sguardo ironico e parzialmente cinico, un uomo chiuso e scontroso, profondamente toccato dalla morte dell'amato padre, divenuto suo assistente. Turner è un eccentrico, insofferente delle critiche, freddamente anaffettivo nei confronti delle due figlie, capace di approfittare della devota e dimessa governante per soddisfare le pulsioni sessuali, ma sedotto da una vedova, saggia e determinata, proprietaria di una locanda sulla costa, con cui convive segretamente a Chelsea fino alla propria morte. Leigh propone una suggestiva dialettica del quotidiano di Turner: quando dipinge nello studio nella casa di suo padre, viaggia in Europa arrampicandosi sui sentieri di montagna, si fa legare all'albero maestro di una nave per poter dipingere una bufera di neve in mezzo al mare in tempesta, si intrattiene con l'aristocrazia terriera, visita i bordelli, frequenta la "Royal Academy of the Arts", di cui è membro poco disciplinato, essendo lodato, ma anche disprezzato, sia dal pubblico che dalla famiglia reale. Ne emerge un artista radicale e rivoluzionario, rispetto alla sua epoca, in un film che esplora, con grande acume, la tensione tra le debolezze dell'uomo e lo sforzo epico del pittore guidato da un'alta spiritualità laica

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e da una raffinata sensibilità nei confronti del mondo e della natura. E, al tempo stesso, Leigh propone sorprendenti e schiette rappresentazioni di una varia umanità: proletari e servi, spesso volgari e sporchi, con volti e corpi segnati da difetti fisici, malattie e consunzione, e nobili e ricchi commercianti e possidenti altezzosi, pedanti, stizzosi e vanesi.

Peterloo, tredicesimo lungometraggio scritto e diretto da Mike Leigh, è stato presentato in concorso alla 75. Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia dello scorso settembre, ed è a breve in uscita nelle sale italiane. È un film di 154 minuti, di alto budget produttivo, che segna una svolta nel cinema di Leigh, essendo un dramma corale che rievoca una contingenza storica di grande importanza sociale e politica per la Gran Bretagna: un'opera ambiziosa, ricchissima in termini antropologici, culturali ed estetici, ma anche emozionante nello sviluppo narrativo e nella caratterizzazione della dozzina di personaggi principali. Ambientato nel nord dell'Inghilterra, offre un preciso e minuzioso ritratto della dinamica di classe nella società inglese agli albori della prima rivoluzione industriale. Costruisce una meravigliosa dialettica di piccole vicende e di personaggi di ogni ceto sociale, articolando voci con inflessioni e vocabolario diversi, ragioni e contraddizioni, del composito movimento dei "Reformers", comprendente popolani di ogni genere, operai delle industrie tessili, praticanti delle arti liberali nelle città e piccoli proprietari terrieri che si battevano per l'allargamento del suffragio e per una rappresentanza più democratica nel Parlamento britannico. Racconta la storia, poco nota persino in Gran Bretagna, degli antecedenti e dei fatti relativi al massacro avvenuto il 16 agosto 1819 a Manchester, nella enorme piazza in terra battuta St. Peter's Field, e denominato, dai giornalisti dell'epoca, Peterloo, con riferimento tragicamente ironico alla disfatta di Napoleone a Waterloo. Una enorme manifestazione pacifica di circa 60.000 - 80.000 cittadini a favore della riforma politica e contro la crescente povertà, organizzata dalla "Manchester Patriotic Union", che faceva riferimento ai radicali del giornale "Manchester Observer", fu sanguinosamente caricata e repressa dalla cavalleria e dagli ussari dell'esercito, per ordine dei magistrati locali sostenuti dal governo conservatore dei Tories e dalla Corona britannica che paventavano una sedizione armata. Il bilancio finale di vittime tra i manifestanti fu di 18 morti, tra cui una donna e un bambino, e di oltre 600 feriti. *Peterloo* si apre con la battaglia di Waterloo, il 18 giugno 1815, e l'ampia panoramica del campo di battaglia cosparso di cadaveri si interrompe per concentrarsi su Joseph, un giovane e disorientato trombettiere dell'esercito britannico, rimasto separato dal proprio battaglione. Leigh lo segue nella sua estenuante marcia a piedi sulle strade dell'Inghilterra fino all'approdo alla modesta residenza casalinga nei dintorni di Manchester, dove stramazza esausto di fronte alla sorpresa e al sollievo dei suoi congiunti. Questa famiglia diventa il centro narrativo di un racconto che si sviluppa in vari episodi, in quanto i componenti sono spesso protagonisti e commentatori degli eventi e delle rivendicazioni di ampliamento del diritto di voto, di maggiore libertà di opinione e di manifestazione, di riduzione del prezzo per l'acquisto del pane e di aumento dei salari. Tutti i membri della famiglia, e i loro amici, lavorano nei mulini e nelle fabbriche

tessili e frequentano le strade e i mercati, le locande e le sedi delle riunioni dei sostenitori dei "Reformers", in un susseguirsi di bozzetti in cui emergono le dure e malsane condizioni di lavoro e la continua ricerca di cibo, ma anche una cultura popolare che si esprime con malinconiche ballate. Mike Leigh, coerentemente con la sua sensibilità umanitaria, riesce a indagare l'animo e le posizioni politiche dei molteplici personaggi, inserendoli dialetticamente in un affresco collettivo. Da un lato vi è il movimento popolare, tra ordinaria quotidianità di indigenza, provocata dalle ingenti tasse per sostenere le spese militari durante le guerre napoleoniche, e disagi nelle fabbriche, in cui lavoravano anche donne e bambini, le dispute retoriche tra fazioni e categorie e le gelosie tra i leader emergenti. Infatti, nel corso di varie e prolungate scene di riunioni assembleari, si possono riconoscere personaggi più o meno illuminati che sostengono tesi progressiste, per promuovere una coscienza democratica, esprimendosi con una terminologia e con concetti ben poco comprensibili da parte dei ceti popolari e si può apprezzare la divisione tra massimalisti e moderati all'interno del movimento dei "Reformers". Tra questi si distingue Mr. Henry Hunt, un proprietario terriero del sud dell'Inghilterra, ma politico di idee progressiste e radicali, che giunge a Manchester da Londra, con l'obiettivo di presenziare alla manifestazione di protesta, essendo stato invitato a guidarla dai leader locali che ne stimano l'oratoria retorica. Ma, al suo arrivo in città, scopre che il raduno è stata rimandato di una settimana. E si ritrova praticamente recluso per sei giorni a casa di un giornalista del "Manchester Observer", in attesa dell'evento annunciato. È un uomo pomposo e pieno di sé, che finalmente stabilisce un contatto ravvicinato con un'umanità a lui fino ad allora sostanzialmente estranea in termini sociali e culturali, in quanto è abituato a trattare proletari e piccoli commercianti con lo stesso paternalismo esibito dai nobili e dai possidenti che sono suoi avversari politici. Dall'altro lato vi sono latifondisti, industriali e aristocratici impauriti dal rischio del contagio delle idee dei sostenitori della "Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo e del Cittadino", con il conseguente potenziale attentato al piramidale e sclerotizzato ordine sociale esistente. È una composita e ottusa élite economica dominante, appoggiata da magistrati reazionari e vendicativi, i quali condannano i poveracci colpevoli di piccolissimi reati contro la proprietà ad anni di galera e alla deportazione nella colonia dell'Australia. I giudici sono ampiamente sostenuti dai funzionari del governo, che agiscono utilizzando una rete di spie, e godono della protezione dell'inetto Principe reggente. L'epilogo del film è la grandiosa manifestazione di massa a St. Peter's Field che si trasforma in un impietoso massacro, proprio poco dopo l'inizio del roboante discorso di Mr. Hunt. Allestita magistralmente, con brillanti soluzioni visive e con grandioso e inusuale dinamismo, mettendo comunque a fuoco anche singoli dettagliati atti di violenza su specifici individui, rappresenta uno dei punti più alti nel cinema di Leigh anche perché è l'unica grande scena di massa girata finora dal regista. In *Peterloo* la messa in scena di Leigh, elaborata e rigorosa, valorizza l'accumulo di dettagli, dialoghi, incontri ed eventi che acquisisce progressivamente significato ed evita la riproduzione naturalistica delle situazioni, al fine di costruirne le conseguenze drammatiche. E ancora, vi è la geniale combinazione di primi piani e di profondità di campo e la scelta di concentrarsi sulla disposizione degli attori all'interno dell'inquadratura, esaltando le interrelazioni tra i personaggi che ne scaturiscono. Essendo guidato da uno straordinario senso pittorico delle inquadrature e delle immagini (con riferimenti a William Hogarth, Joshua Reynolds e Thomas Gainsborough), impreziosite dalla magnifica fotografia curata dal suo abituale collaboratore Dick Pope, e coadiuvato dal sapiente montaggio di Jon Gregory, Mike Leigh offre una meticolosa ricostruzione d'epoca, visivamente credibile e ammaliante. Si segnalano i volti imperfetti e i corpi consumati della varia umanità proletaria accostati alle posture tronfie e grifagne di nobili, magistrati e latifondisti, ma anche l'alternanza di ambienti diversi, rumori, canzoni popolari e voci della folla. Leigh mostra il dispiegamento di un limpido sguardo eticamente laico e antiepico, con note di fine humour (agli antipodi rispetto all'enfasi meccanicistica e moralista di Ken Loach), evitando largamente l'accademismo didascalico e il manicheismo predicatorio e moralista. Ancora una volta si nota la brillante direzione dell'ottimo cast di attori britannici, comprendente Rory Kinnear, Maxine Peake, Pearce Quigley, David Moorst, Rachel Finnegan, Tom Meredith, Robert Wilfort, Karl Johnson, Alastair Mackenzie, Tim McInnerny e Martin Savage.

Giovanni Ottone

Ancora su Enzo Ungari

Continuando a sfogliare, e citare, Schermo delle mie brame
Come il sognatore che ha coscienza di sognare,
il mangiatore di film sente che nel buio della sala cinematografica
egli si nutre, e qualche volta ha la visione fuggevole
di una fiera che si placa. abbeverandosi a una sorgente di notte.
Il mangiatore di film è un animale solitario. La sua visione è sempre privata.
Non è mai liberato da quella dolce disperazione che lo spinge
a consumare, voracemente, le gioie dello schermo.
Enzo Ungari

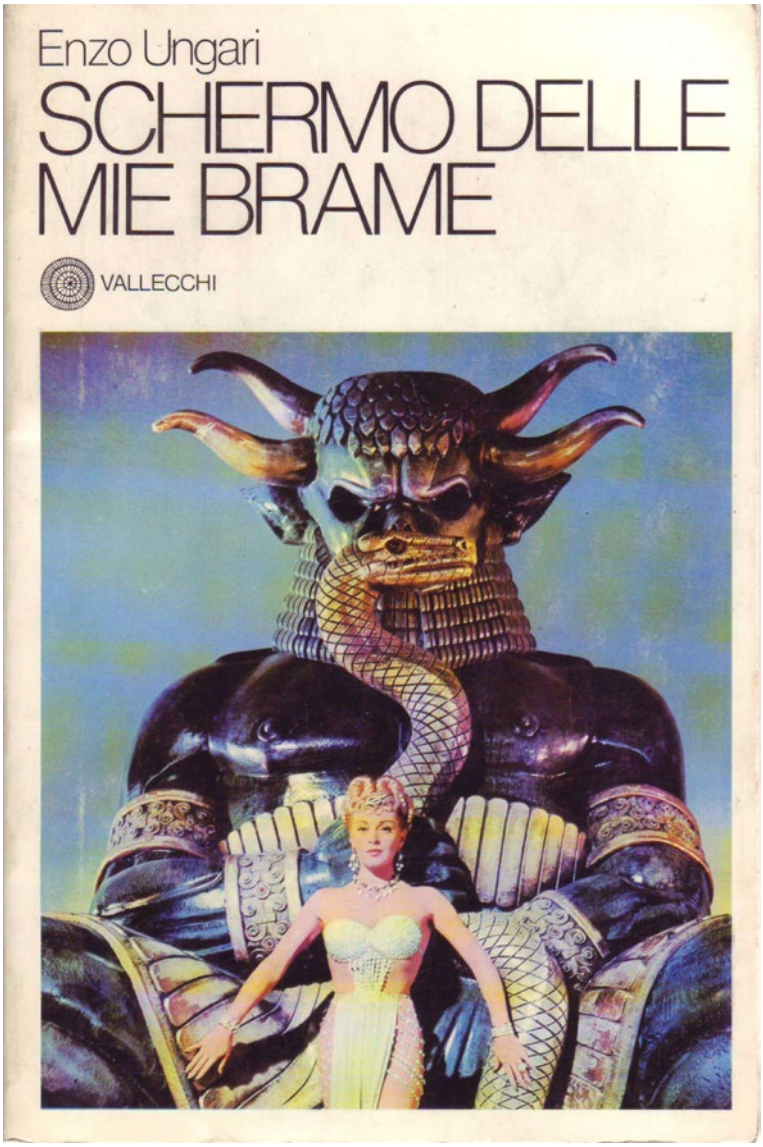
Stefano Beccastrini

Premessa

Come promesso, torno a cercare nella mia vasta, anzi ormai labirintica e dunque babelica, biblioteca casalinga il volume *Schermo delle mie brame*, raccolta di testi critici, in gran parte tratti dalla mitica rivista *Cinema&Film*, di Enzo Ungari, pubblicato da Vallecchi nel 1978: Enzo, all'epoca, aveva trent'anni, essendo nato - come Marco Melani e me stesso - nel 1948. Lo prendo in mano e lo sfoglio, provando a un tempo gioia e dolore ma intenzionato a condividere entrambi gli stati d'animo con i lettori di *Diari*, ai quali citerò, questa volta, brani dall'Introduzione nonché dai saggi sull'Hitchcock "inglese", sul Kubrick di *Barry Lyndon* e su Rossellini (probabilmente i più belli di un libro tutto quanto bello, geniale, persino spiritoso).

Confessioni di un mangiatore di film di provincia

L'Introduzione, comicamente e un po' scandalosamente autobiografica, è intitolata, parafrasando un celebre testo di De Quincey, *Confessioni di un mangiatore di film di provincia*. Vale la pena procurarsi il libro anche soltanto per leggere un simile, incredibile, divertentissimo testo. Tra le varie sue affermazioni - tutte quante interessanti e godibili - mi limiterò a citare qualche brano. "C'è una prima volta in cui si fa, al cinema, l'esperienza del terrore. Il primo trauma della vita si dice che venga dimenticato, ma la prima paura cinematografica no. La mia fu talmente grande che smisi di andare al cinema per alcuni anni. E' stato proprio un prossimamente, visto a dieci anni, a procurarmi questo violento spavento. Un uomo inebetito, in un impermeabile fradicio di pioggia, mostrava a un medico un avambraccio che si era trasformato in un ripugnante tentacolo. Il medico urlava. Il film si chiamava *L'astronave atomica del dottor Quatermas*...Come la paura, il primo orgasmo cinematografico è difficile da dimenticare, anche se si è violentemente inclini ai sensi di colpa. Naturalmente molti spettatori comuni, da ragazzini, hanno scoperto quel brusco piacere che consiste nell'essere sorpresi da una violenta erezione guardando lo schermo...ma i giovani mangiatori di film, almeno una volta, hanno eiaculato. I loro successivi piaceri schermici non sono forse altro che la sublimazione, o la perversione, di quel bagnarsi acuto e gioioso..." Eccetera eccetera fino a quando, guarito dalla propria malattia, il mangiatore di film non comincia a imparare, i film, a limitarsi a guardarli e a scriverne.



L'arcipelago Hitchcock

L'arcipelago Hitchcock, scritto nel settembre del 1968, è un lungo articolo dedicato da Enzo al periodo inglese di Hitchcock, che proprio in quegli anni si cominciava a conoscere - ma in realtà con scarsa attenzione e considerazione - anche in Italia: il primo libro che l'affrontasse pienamente, sia in Europa che in America, era stato *Il cinema secondo Hitchcock* di Francois Truffaut - la celebre intervista, l'Hitchbook come lo chiamava lo stesso Truffaut, che resta a mio avviso l'opera più bella che sia mai stata scritta sul "mago del brivido" - la cui prima edizione era uscita nel 1967, quando la produzione americana di Hitch si fermava al suo cinquantesimo film, *Il sipario strappato* (la successiva edizione conteneva invece un capitolo in più, ove Truffaut commentava anche *Topaz*, *Frenzy*, *Complotto di famiglia*, suoi ultimi film con l'incompleto *The Short Night*, cinquantaquattresima ma mai terminata ultima opera hitchcockiana). Erano gli anni, tra il 68 e il 69, in cui Enzo era venuto a Firenze e dormiva da me in via Della Scala, leggeva Bachelard e Blanchot, vedemmo assieme - anche con Marco, in una sala praticamente vuota - *Il mucchio selvaggio* di Sam Pechimpah, egli comprò in un negozietto di via Fiume l'affiche di *Spartacus* (ad avviso di tutti noi, un grande film politico). Alle prese con l'Hitchcock inglese, Enzo andò ben oltre Truffaut, il quale mantenne ferma l'idea che, pur tra le reciproche consonanze, tra il periodo inglese - sia muto che parlato - e quello americano - soltanto parlato - di Hitch ci fosse una profonda differenza di risultati artistici. Enzo afferma che, in generale, non vi sia "oggetto paragonabile a un film di Hitchcock per la capacità di non essere niente al di fuori del cinema stesso: sua immaginazione, specchio e risultato. Nessuna

segue a pag. successiva

segue da pagina precedente

realtà, nessun conflitto ideologico, nessuna traccia, magari pallida, della vita e dei suoi riflessi: un altrove". E continua: "Questo cinema è solitamente diviso in due periodi, uno inglese e uno americano, ma non ci si può occupare del primo senza fare dei continui riferimenti al secondo. Ma, prima ancora di stabilire in che modo questi due tronconi si congiungono, dobbiamo domandarci l'utilità. Molti, e lo stesso Hitchcock, vedono i film inglesi come una specie di zibaldone confuso, il cui interesse risiede, soprattutto, nelle tracce sparse di quei segni e di quelle figure che andranno poi a comporre i film americani. A differenza di questi ultimi, giudicati perfetti e perfettamente rinchiusi in se stessi, non si vuole vedere nei primi l'espressione e il compimento dello stesso universo decisamente monista, ma qualcosa di disordinato, uno spazio privo di omogeneità dove si condensano, a casaccio, i tempi e gli argomenti della vertigine, dello spettacolo, del viaggio e della vacanza, della fuga e dell'equivoco...Il periodo americano sarebbe la bella scrittura di un artificio di cui il periodo inglese è la traccia affrettata e priva di correzioni... Se il periodo inglese non viene preso molto sul serio, ciò è dovuto ad un errore di valutazione: all'idea che i film inglesi e americani vadano a riempire il medesimo spazio, siano animati dalle stesse figure, e che i secondi rappresentino il compimento e la perfezione dei primi...(Invece)... accostarsi al cinema del periodo inglese vuol dire innanzitutto vederlo da lontano, interamente, come corpo e figura autonomi... Esso ci appare... come un arcipelago dalla superficie tormentata e dalle coste frastagliate... Il termine arcipelago ne è, contemporaneamente, un simbolo e una metafora... i capolavori del periodo inglese sono film acquatici per eccellenza...".Tra Siena, Roma e Firenze, proprio in quegli anni scoprii per la prima volta, guidato da Truffaut e da Enzo, il cinema inglese di Alfred Hitchcock e me ne innamorai.

"Barry Lyndon" (1975) di Stanley Kubrick

Settecento

Settecento - il titolo del breve saggio è ispirato a quello, *Novecento*, del bel film di Bertolucci uscito anch'esso nel 1976 - è una riflessione/recensione a proposito del *Barry Lyndon* e del proprio rattristato stupore per "il silenzio ostinato che circonda...l'ultima fatica di Stanley Kubrick, uno dei film più belli che si siano mai visti, un film che, come *2001*, non ci stancheremo mai di vedere e rivedere...". E continua definendo *Barry Lyndon* "...un film sublime, il più importante, in senso assoluto, realizzato dall'industria del cinema negli anni 70, così come *Intolerance* lo era stato per gli anni 10, *Metropolis* per gli anni 20, *2001* per gli anni 60...L'entusiasmo, che a ogni visione di *Barry Lyndon* si rinnova...mi rende incomprensibile l'atteggiamento quieto, sufficiente, distratto, con cui il film è stato accolto...E' un film di tale splendore che dovrebbe accecare...Un quadro del settecento alle porte della rivoluzione francese di una profondità e di una verità sconcertanti...(che)...apre un paragrafo nuovo e luminoso in quel genere lussuoso, vuoto e sostanzialmente regressivo che siamo abituati a chiamare *film in costume*. *Barry Lyndon* opera, in rapporto a questo genere, lo stesso profondo e radicale mutamento che *2001* ha effettuato sul cinema di fantascienza". Cito queste parole entusiaste di Enzo poiché le condivido pienamente (quando le scriveva, egli si era recato a rivedere il film per ben tre volte: io, mentre sto scrivendo questo articolo, almeno venti e, come accadeva a lui, ogni volta testando "accecato" dal suo splendore). Tornando sul paragone con *Novecento*, film a lui molto caro, scrive: "L'atteggiamento di Kubrick davanti al settecento è l'opposto di quello di Bertolucci davanti al novecento... *Novecento* è un film sul mito, mentre *Barry Lyndon* è un film sulla storia" (io aggiungerei che è il primo film pienamente "materialista storico") e continua: "Mi sembra che...(il film)..., che batte in verosimiglianza, trasparenza ed effetto di realtà anche il più lussuoso tentativo illusionistico del cinema spettacolare, assomigli irresistibilmente...a *La presa del potere di Luigi XIV* di Roberto Rossellini, a La *Marsigliese* di Jean Renoir, a *La religiosa* di Jacques Rivette, a *Cronaca di Anna Magdalena Bach* di Jean Marie Straub, a *L'eroe sacrilego* di Kenij Mizoguchi...". L'articolo, infine, si chiude così: "Qualunque cosa si dica di questo film, si avrà sempre l'impressione di avere dimenticato l'essenziale. Mi limiterò, se non a giustificare il mio entusiasmo, a individuare almeno la ragione principale per cui Barry Lyndon rappresenta per me, e mi auguro per molti altri, un'autentica gioia e una rivelazione. Lontano dal cinema di formule e procedimenti a cui rimanda soltanto per la sua mole produttiva,...(esso)...si situa in quella zona dove il cinema è invenzione, ricerca, esperimento. Ma dove tutti, coraggiosamente e confusamente, cercano, Stanley Kubrick trova. Non domanda, risponde".

Rossellini In Excelsis

Questo mesto, ma convinto, testo è una celebrazione di Roberto Rossellini scritta poco dopo la sua morte: "Ho dimenticato addirittura chi sia la persona che mi ha annunciato la morte di Rossellini...(ma)...più tardi ho chiamato un amico, un rosselliniano puro, uno di quelli che ritengono *Anno Uno* un film geniale che è stato frainteso, *Vanina Vanini* un film mitico e soave come *La donna che visse due volte*, e *Socrate* uno Straub completamente riuscito...". L'amico - forse Marco Melani - era già informato e non tradì alcuna angoscia: non perché fosse indifferente ma perché il suo sereno parlar d'altro esprimeva, più di qualunque mestizia teatrale, "l'enormità del vuoto che si era aperto sotto i nostri piedi, quello costituito dalla sparizione lancinante e incalcolabile che Roberto Rossellini, morendo, lascia in tutti noi e nel cinema". Possiamo dire, continua Ungari, che tutti i registi che abbiamo amato..., che lo sapessero o no, non avevano fatto che assimilare la sua lezione, sviluppare le sue indicazioni, portare avanti con l'insicurezza e l'irruenza indomita proprie dei più giovani, la tensione morale, la profondità di sguardo e la visione panoramica che riverbera con forza da ogni fotogramma di *Viaggio in Italia*, abbagliante indicazione dell'unica strada possibile per il cinema di oggi". Rossellini era molto odiato, scrive Enzo, soprattutto da quelli che lo ricordano, e lo piangono pubblicamente, come il padre del neorealismo: senza dimenticare mai la profonda grandezza di quell'inizio, segnato dalla indimenticabile *trilogia della guerra*, "bisogna dire che Rossellini è anche, se non soprattutto, l'errore sublime di *India*, che non si ha il diritto di farlo proprio se non si è capito anche politicamente *Europa '51*, se non si è pianto vedendo *Stromboli*, se non si è deciso di diventare cineasti davanti alla poesia inesplicabile e solare di *Francesco giullare di Dio*. Nessuno come Rossellini ha imparato sbagliando, e i suoi errori, da *Anima nera* a *Il generale Della Rovere*, hanno fatto storia ma del cinema..." Alla fine della sua vita, Rossellini lavorava, dopo quella di Cristo e di Cartesio a una biografia di Karl Marx: "era destinato ad avvicinarsi, se già non lo stava facendo, al partito comunista. In realtà è stato autore del primo compromesso storico girando *Paisà*, destinandolo al mercato americano e realizzando al tempo stesso il più grande film nazional-popolare, in senso gramsciano, della storia del cinema italiano".

Conclusioni

Mi fermo qui e ripongo *Schermo delle mie brame* al suo posto, nello scaffale della mia biblioteca ove riposerà per un po' di tempo. Però, se voi non ne possedete già una copia, cercatela nel mercato dell'usato o prendetela in prestito presso una biblioteca pubblica e leggetela per intero.

Ne vale la pena!

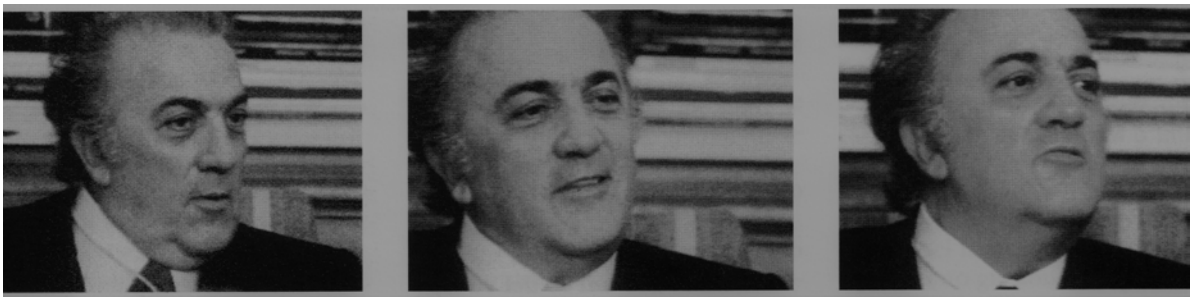
Stefano Beccastrini

Un gatto dallo sguardo graffiante. L'arte di Chaplin secondo Federico Fellini

Una rarissima intervista fatta a Fellini nel 1977 il giorno dopo la morte di Chaplin

Enzo Pio Pignatiello

Nel 1976 Charlie Chaplin veniva colpito da un ictus, perdendo in parte la capacità di parlare, tragedia che aveva dell'ironia per un uomo i cui capolavori non avevano mai avuto bisogno di parole. Da quel momento in poi, la sua salute andò costantemente peggiorando. Stando a quanto affermava lo stesso Chaplin, quando era bambino una zingara gli aveva profetizzato che sarebbe morto ad ottantotto anni. Egli raggiunse tale età nel 1977, dopo una vita straordinaria che lo aveva condotto dai bassifondi di Londra alla gloria immortale. Realizzando quasi cento film, era riuscito a rivoluzionare il contenuto e lo stile della commedia cinematografica. Aveva intrattenuto rapporti confidenziali con alcune delle più famose figure del Ventesimo secolo, ed aveva sbeffeggiato la più potente nazione della terra. Nonostante tutto ciò, Chaplin temeva che nessuno lo avrebbe ricordato. Sperava di realizzare un ultimo film, intitolato *The Freak* – una fiaba strana e morbosa sulla figura di Sarapha, una donna a cui spuntano le ali e che diviene capace di volare. La parte fu scritta per sua figlia Victoria, che Chaplin riteneva possedesse delle grandi doti comiche. Victoria avrebbe voluto interpretare il ruolo, ma la madre Oona si oppose fermamente sostenendo che Chaplin non avrebbe avuto la forza per portare a termine il progetto. Il giorno dopo aver saputo che il film non sarebbe stato girato, Victoria fuggì con l'attore francese Jean-Baptiste Thierrée. Chaplin morì durante il sonno nel giorno di Natale del 1977, circondato da tutta la sua famiglia, ad eccezione di Geraldine, che era impegnata nelle riprese di un film in Spagna – ma Chaplin ne avrebbe certamente apprezzato la professionalità! Una volta egli descrisse il personaggio del piccolo vagabondo come "un gentiluomo, un poeta e sognatore, un tipo solitario sempre fiducioso nelle storie d'amore e nello spirito d'avventura", parole che potrebbero benissimo servire da epitaffio per lo stesso Chaplin. Il 25 dicembre 1977, la notizia della scomparsa di Charlie Chaplin e la conseguente richiesta di ricordarlo ai telespettatori attraverso una intervista televisiva a Giuseppe Vannucchi, divennero occasione per uno straordinario tributo da parte di Federico Fellini a un maestro. Noi lo abbiamo rispolverato, dopo 42 anni, in esclusiva per i lettori di **Diari di Cineclub**, e ci piace riproporlo di seguito in versione integrale.



Fellini: Riflettevo stamattina, quando dalla radio mi è giunta la notizia della morte, che è scomparso nell'atmosfera natalizia, la stessa di quando l'ho visto la prima volta, perché nella provincia dove abitavo io, a Rimini, i film di Charlot erano i film più importanti anche da un punto di vista commerciale, di cassetta, e quindi le date più ghiotte che venivano scelte erano quelle natalizie. Quindi da bambino Charlot mi è apparso tra i panettoni, le stelle comete, la neve, Papà Natale, cioè una figura che già nel suo apparire apparteneva a qualche cosa di mitico, di eterno, tra i grandi miti, e l'ho sempre visto così, per cui è difficile dare un giudizio distaccato di una persona, di una creatura che è un mito.

Ma allora a lei ragazzo, a Fellini ragazzo, come appariva Charlot?

Certo qualche cosa di ghiotto, di goloso, un omino al quale dover gratitudine. Si aspettavano i suoi film e lo si accettava come un fatto naturale, come la neve d'inverno, come il mare l'estate, come Gesù Bambino. Mi ricordo un episodio sul fatto che questo Gesù Bambino poverissimo si permetteva poi a Natale di regalare doni a tutti i bambini del mondo, che era uno di quei problemi che affascinano e turbano la mente di un bambino. Devo premettere che da noi i regali natalizi non era Babbo Natale, era Gesù Bambino che li portava; non riuscivamo a capire bene come Gesù Bambino, talmente povero da nascere in una mangiatoia, poi fosse ogni anno così ricco da fare regali a tutti quanti; e allora un maestro di scuola, fanatico appassionato di Charlot – a lui devo proprio le prime spiegazioni, i primi punti prospettici, saggistici su Chaplin – diede un tema. Vinse una bambina – un panettoncino era, mi pare, il regalo – scrivendo che Gesù Bambino faceva venire Charlot nella sua culla, gli offriva in coabitazione la culla di Betlemme, e questo tema venne letto ad alta voce da questo maestro. Quindi, la figura di Charlot, un po' per questi ricordi così sgangherati e sovrapposti, si confonde, ha poco a che fare col cinema in quanto è fumo, in quel buio, in quel caldo. In quel pizzicorino di anestetico che spruzzavano al cinema Fulgor di Rimini, cinema in quel senso lì, come una specie di tana ovattata, calda, una specie di sacco amniotico in cui ci si rifugiava confusamente. Più che al cinema apparteneva proprio a queste figurine che hanno costellato la nostra infanzia. Questo tema per lungo tempo ha influenzato il mio giudizio sull'artista, sull'attore.

In uno degli ultimi film che abbiamo visto di recente alla televisione Charlot si presenta come re, dichiaratamente come re. Secondo lei Charlot era il vagabondo o il re?

Ma io non vedo una gran differenza perché questo vagabondo, questo personaggio donchisciottesco, a me personalmente – anche se

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

naturalmente commuoveva, esaltava, avrei voluto essere come lui, avrei voluto avere quelle stesse avventure, per quel fenomeno di esaltata identificazione che il bambino ha con il personaggio della fiaba –qualche cosa in Chaplin mi ha sempre lasciato un pochino in disparte: non riuscivo mai bene a capire cosa pensava quella faccina con quei baffi neri, quegli occhi un po' abbaglianti da gatto, proprio leonino, la sveltezza con cui scappava dalle grinfie della polizia, questo suo modo un pochino proprio da gatto. Più avanti – quando ho cominciato a capire tutta la poesia che c'era nei suoi film e le intenzioni anche sociali, eroicamente sociali, riferite al periodo e all'America di quel periodo – mi è sempre rimasta l'impressione che non fosse vero l'aspetto pietistico, non fosse vero il sentimento di commozione che ispirava, perché in effetti questo vagabondo era felice, era felice come un animale, come un gatto, del gatto mi sembrava che avesse anche proprio la salute, l'agilità, qualche cosa di graffiante e anche l'inavvicinabilità. Insomma, con un gatto si può fingere un rapporto di simpatia, un rapporto di protezione, si può anche illuderci che il gatto ci veda come padroni, in effetti il gatto è un animale che se ne sta arroccato in una sua dimensione gattesca, felina, ed è il più inavvicinabile tra gli animali. Ecco, Chaplin mi ha sempre affascinato anche per questo punto di vista: tutto quello che raccontava andava benissimo, mi commuoveva, mi faceva ridere; poi alla fine mi sembrava che si rinchiudesse in una sua dimensione, in una sua abitazione chiusa, inavvicinabile, anche da re quindi, per tornare al discorso. Mi sembra che il vagabondo, la vittima, l'umiliato, il tramp, sia l'altra faccia di un aristocratico monarca, di un solitario, di un profeta, di un sacerdote, di un poeta, cioè qualcuno che vive in maniera distaccata, in solitudine se non in isolamento, la sua vita. Quindi è una specie di Adamo,un progenitore da cui tutti quanti più o meno si discende. Anche chi pretende di negare questo debito di gratitudine, mi pare che lo fa inconsciamente, forse in malafede. Io poi, con l'attrazione per il circo e per i clown, certo, come Pinocchio quando incontra i burattini, me lo sarei abbracciato. Non c'è stato questo abbraccio, perché poi una volta l'ho incontrato Chaplin, a Parigi, parecchi anni fa, con Roberto Rossellini, che insisteva per presentarmelo. Io invece per timidezza, perché i miti è meglio non incontrarli, è meglio non vederli, ero molto imbarazzato. Era uscito a Parigi *La strada*, che aveva avuto un bel successo. Allora pensavo che questa stretta di mano si potesse riferire al film. Non ho potuto fare a meno di trovarmi di fronte a Chaplin: stavamo in un night club e, in quel buio, con Roberto che mi spingeva alle spalle, ho intravisto un viso roseo, dei capelli d'argento e questo sguardo... - ha uno sguardo curioso Chaplin, un pochino come tutti i clown di razza o certi medium, certi veggenti, cioè una specie di strabismo, di Venere mi pare che si chiami, uno strabismo divergente, un occhio partiva per una direzione sconosciuta, quindi dava sempre un pochino di disagio, che è una tipica caratteristica fisiologica, un connotato caratteriale di certi artisti o di certi medium; adesso lei voleva guardare se io ce l'ho: ce l'avevo fortissimo, ma con un'operazione è stato rispostato al centro - ...e mi ricordo che mi ha dato la manina, una manina piccolissima, era tutto minuto l'omino. Mi ha dato questa manina da bambino che io ho stretto come fosse quella di un papa, anche esagerando nella mia devozione, e lui ha fatto quel sorriso un po' feroce, un po' crudele, con tutti quei denti in fuori e mi ha detto, con quella voce squillante, metallica, da banchiere americano, che aveva visto *La strada*, mi ha chiesto quanto era costato e quanti soldi pensavo che il film avrebbe fatto. Questa cosa mi piombò in una specie di vertigine di sconcerto, perché non mi aspettavo proprio... però per non deluderlo, per far vedere che anch'io ero della stessa tempra di un pioniere del cinema, ho inventato cifre, molto modeste naturalmente, sia per i costi sia per quella che poteva essere la previsione dell'incasso; e lui ascoltava con molto interesse, poi mi domandava quanto aveva preso mia moglie, quanto avevo preso io... Mi sorprese, ma ripensandoci, mi parve che aveva trovato il modo più originale, più simpatico, meno prevedibile per un'incontro, quindi ha fatto bene a far quelle domande, perché non si è scivolati in quella specie di riverenza, di compiacente adulazione in cui inevitabilmente davanti a personaggi e creature di quella statura si è portati ad arrivare. Poi non l'ho mai più visto.Mi piacque moltissimo, subito dopo la guerra, *Monsieur Verdoux*, lo trovai straordinario, per un po' di tempo mi parve il più bello dei suoi film, perché in quel momento così trionfalistico, a guerra vinta, questo piccolo omettino che lascia poi questo veleno, questa rabbia, questo pessimismo, questa sfiducia, mi parve un segno di straordinaria vitalità, mi parve che Charlot avesse la statura di uomo di cultura, di intellettuale superiore a quella che tutti gli riconoscevano in una dimensione chagalliana di poeta, povero cristo, l'omino, il vagabondo. Mi parve che *Monsieur Verdoux* fosse superiore ad altri film. Poi l'ho rivisto in parte, sere fa alla televisione, e pur conservando intatta questa impressione di straordinaria ferocia, di un occhio impietoso, stavo per dire di virile, no, di gattesco, c'è anche lì il graffio di una presenza felina, di un egoismo, di una chiusura un po' belluina. Però, ripensandoci, mi è parso che *Il circo* fosse la gemma assoluta di tutti i suoi film. Devo precisare che non li ho visti proprio tutti tutti, ma tra quelli che ho visto mi pare che *Il circo* si liberi da tutto quello che è stato scritto su di lui, su Charlot, si liberi da tutto il chaplinismo, il vagabondo e la poetica del vagabondo, e la polemica sociale, per rimanere soltanto un piccolo gioiello di autentica poesia cinematografica. Insomma mi pare che *Il circo* sia in assoluto il più bello, che contenga tutto il mondo di Chaplin, tutte le sue ambiguità, risolte però nella poesia vera.

a cura di Enzo Pio Pignatiello

Leonardo – la fase giovanile

Rapido viaggio nella vita di uno dei massimi geni della storia dell'umanità

Fabio Massimo Penna

Nel precedente numero Mario Dal Bello, nel suo interessante e ben documentato articolo *I misteri della pittura di Leonardo*, ha ricordato come in questo 2019 cada la ricorrenza del cinquecentenario della morte dell'artista e scienziato di Vinci. L'occorrenza ci permette di affrontare la vita e l'opera di quello che, per la vastità degli interessi e la varietà dei campi nei quali ha lasciato una traccia fondamentale, è stato definito "l'uomo del millennio". In effetti Leonardo è stato artista, ingegnere militare, inventore, filosofo, studioso di anatomia, botanica, fisiognomica e molto altro finendo con il divenire un simbolo stesso della conoscenza. Il fatto è talmente evidente che il padre della psicoanalisi Sigmund Freud, autore del saggio *Un ricordo di infanzia di Leonardo*, sosteneva che l'artista e inventore avesse una straordinaria capacità di sublimazione che gli consentiva di trasformare le pulsioni sessuali in sete di conoscenza. Andiamo per gradi. Leonardo nasce il 15 aprile 1452 figlio illegittimo del notaio ser Piero Da Vinci. Il grande genio toscano nasce fuori dal matrimonio, da una avventura sentimentale avuta dal giovane notaio già destinato a sposare Albiera di Giovanni Amadori. La madre naturale di Leonardo era invece una certa Caterina, donna che in seguito sarebbe divenuta la moglie di Acattabriga di Piero del Vacca, un contadino probabilmente legato per motivi di lavoro a ser Piero. Sarà ancora Sigmund Freud a indagare sulla questione della "doppia madre" rilevando come in opere quali *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino con l'agnello* del Louvre o il cartone *Sant'Anna, la Vergine, il Bambino e san Giovannino* della National Gallery, la Vergine e Sant'Anna sembrino coetanee quasi a far intendere che si tratti non della madre e della nonna del piccolo Gesù ma di due madri. Il nome della vera madre di Leonardo viene citato in un documento del catasto in cui il nonno dell'artista toscano, Antonio, dichiara residenti nella sua abitazione "Lionardo figliuolo di detto ser Piero non legiptimo nato da lui e Catherina" (in Carlo Vecce, *Leonardo*, Salerno editrice, Roma, 1998). In seguito ser Piero continuerà a frequentare Caterina (alla quale venne probabilmente permesso di accudire il piccolo Leonardo) e il marito: "buoni restarono i rapporti suoi con ser Piero, che sapeva di potersi fidare di quel contadino a cui aveva fatto sposare Caterina" (Carlo Vecce, op. cit.). Leonardo viene allevato di buon grado nella casa paterna, benché illegittimo, rimanendo a lungo figlio unico. Né Albiera né la seconda moglie Francesca riescono a dare un figlio al notaio fiorentino e bisognerà attendere fino al 1476 quando la terza moglie Margherita darà alla luce il primo figlio naturale di ser Piero (all'epoca Leonardo aveva già ventiquattro anni). Nel 1469 il giovane artista entra nella bottega di Andrea del Verrocchio, una delle più rinomate di Firenze presso la quale si formano anche Pietro Perugino e Lorenzo di Credi. Il Verrocchio ha subito fiducia nel giovane di Vinci e gli affida l'esecuzione di un angelo e del paesaggio nel suo "Battesimo di Cristo" degli Uffizi. L'educazione che il giovane artista riceve a bottega è rigida e totale. Tra il 1472 e il 1475 Leonardo realizza la prima sua opera autonoma la tavola de "L'Annunciazione" degli Uffizi, opera che denota l'ingenuità giovanile del pittore nel famoso "errore anatomico" della mano della Vergine che tiene aperto il libro sul leggio con una posa innaturale e improbabile. In questo periodo, però, Leonardo incappa in un brutto guaio: una denuncia con accusa di sodomia che, insieme ad altri giovani, avrebbe commesso nei confronti di un giovane diciassettenne. Il valore di tale accusa è relativo in quanto la denuncia è fatta attraverso il "tamburo" una sorta di urna nella quale chiunque poteva, senza dichiarare le proprie generalità, segnalare fatti criminosi o moralmente riprovevoli. Il conseguente processo si risolve con l'assoluzione di tutti gli imputati. Tra il 1474 e il 1476 il genio di Vinci dà una delle sue prime prove di abilità nella ritrattistica con il ritratto di Ginevra de' Benci. Anticipando le caratteristiche della Monna Lisa l'opera mostra un volto dall'espressione enigmatica e un paesaggio sullo sfondo che accenna la tecnica dello "sfumato" che diventerà in seguito una cifra stilistica fondamentale nei lavori di Leonardo. L'artista toscano aveva notato come nell'aria sia presente una sorta di pulviscolo che fa sì che i contorni degli oggetti in lontananza (montagne, fiumi) appaiano vaporosi, vaghi, imprecisi, insomma sfumati. Un altro elemento fondamentale dell'arte di Leonardo appare nell'incompiuta tavola dell'*Adorazione dei magi* degli Uffizi in cui nelle espressioni dei personaggi raffigurati e nei loro gesti traspare quello studio dei "moti dell'anima" che troverà il suo apice nelle fisionomie altamente espressive e stravolte degli apostoli nell'*Ultima cena* di Santa Maria delle Grazie. Il trentenne Leonardo decide nel 1482 di abbandonare Firenze per approdare a Milano alla corte di Ludovico il Moro. Per venir accolto nella corte sforzesca il genio toscano invia una lettera di presentazione al Moro. L'artista divide la missiva in dieci punti: nei primi nove descrive la sue capacità nel realizzare opere di ingegneria militare e solo al decimo punto fa riferimento alle sue doti artistiche. Il poco spazio dedicato alle sue qualità di pittore può far pensare che l'artista intendesse mostrare aspetti di maggior interesse per il Duca continuamente impegnato a combattere i nemici di Milano. Alcuni studiosi ritengono, invece, che Leonardo considerasse l'arte un semplice mezzo di sostentamento che gli lasciava tempo libero per i suoi amati studi scientifici. Come abbiamo oramai imparato i fatti della biografia di Leonardo sono spesso aperti a molteplici interpretazioni.

L'Annunciazione (1472-1475) olio e tempera su tavola, 98x217 cm attribuito a Leonardo da Vinci, conservato nella Galleria degli Uffizi di Firenze

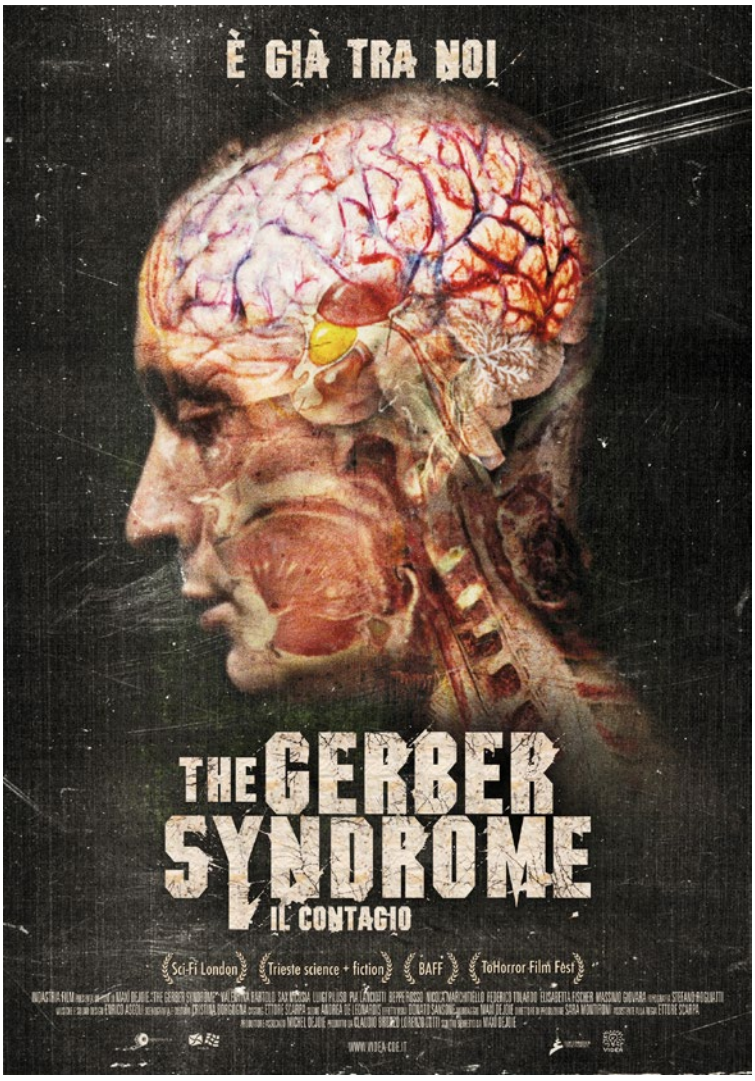
Ginevra de' Benci (1474–8) di Leonardo da Vinci, olio su tela, 38.1 cm × 37 cm, National Gallery of Art, Washington

Fabio Massimo Penna

Una pandemia fin troppo credibile: la Sindrome Gerber

Giacomo Napoli

Curiosamente, anche con un budget ristrettissimo e con una troupe di dilettanti si può ancora fare del buon cinema e creare un'opera che, se non brilla certo per originalità, perlomeno funziona bene dall'inizio alla fine, senza imperticarsi in voli pindarici ma costringendo lo spettatore ad arrivare fino in fondo. È il caso, più unico che raro, di questo film ad opera dell'esordiente Maxi Dejoie. Una pellicola del 2011, di soli 88 minuti, passata in maniera quasi completamente invisibile sulla scena filmica nazionale eppure meritevole di menzione all'interno del panorama fanta-horror contemporaneo. Le curiosità della pellicola, in senso positivo ovviamente, partono dall'ambientazione, con una grande città italiana che ci mostra, attraverso l'ormai classico espediente del *"found footage"*, uno spaccato di vita quotidiana in preda ad una morsa di paranoia crescente dovuta ad un'inquietante pandemia. L'ambientazione nostrana funge da pretesto per teorizzare una diffusione continentale del temibile morbo (la *Sindrome Gerber* appunto) che apparirebbe come una sorta di influenza spagnola potenziata, con una infettività impressionante, e che conduce, nella sua fase finale, alla trasformazione dei contagiati in bestie rabbiose, simili a zombie. Per contrastare la pandemia, il Ministero della Salute (che nel film viene volutamente chiamato *"Istituto"* per mettere in chiaro fin da subito che si tratta di un documentario creato ad arte, ovvero un cosiddetto *"mokumentario"*) mette in atto un'unica, castrante soluzione: isolare gli infetti e rinchiuderli a tempo indeterminato in cupi edifici carcerari, come se si trattasse di cani randagi da tenere costretti nelle gabbie di un canile. Al tempo stesso, i medici più svegli, propongono pur con molte perplessità una fantomatica cura sperimentale, i cui effetti collaterali però, anche se salvano gli ammalati, li riducono a vegetali. Nel frattempo la gente si pone domande, pretende giustamente un trattamento umano per i propri cari che sono stati rinchiusi (non ottenendolo) e si preoccupa sempre più dell'infezione dilagante, arrivando a formare bande di quartiere armate che cercano di catturare i malati terminali prima delle guardie speciali CS (una forza di sorveglianza privata del tutto inventata ma perfettamente verosimile), con lo scopo di ucciderli e di bruciarli anziché rinchiuderli. Naturalmente, in questo tetro panorama paranoide non mancano le frange isteriche di buonisti, pronti a liberare gli "zombi" nel nome del solito motto: "niente muri". Nonostante la scarsità di mezzi palesemente messa in mostra dal regista, gli attori poco più che dilettanteschi e le soluzioni di comodo più evidenti (le scene in interno sono tutte girate dentro edifici ed appartamenti reali, niente scenografie), e proprio grazie a questo low budget, il film risulta drammaticamente realistico in un'ambientazione italiana; pochi attori equivalgono a poco personale (credibilissimo), pochi strumenti a pochi finanziamenti (altrettanto credibile) e così via. La troupe televisiva che segue lo svolgersi degli eventi sembra il gruppo di ragazzi di un master universitario e, dato che siamo in Italia, la cosa è perfettamente plausibile! Proprio grazie a questa verosimiglianza col nostro vissuto quotidiano e a questa plausibilità, lo spietato virus descritto nel film convince e spaventa, come spaventa il tipico atteggiamento della gente, pronta a sparare a vista al malato-zombie ma al tempo stesso ignara delle più comuni pratiche igieniche (medici che si passano le mani nude sulla faccia dopo aver maneggiato i malati, persone sane che stanno a distanza di sputo da gente infetta e così via) e questo atteggiamento approssimativo e tipicamente nostrano è forse l'aspetto più terrificante che fa capire bene e da subito allo spettatore che se un morbo del genere si diffondesse qui e oggi, nessuno avrebbe la minima speranza di uscirne vivo. Il regista ha gioco facile nel fare leva sulle paure più irrazionali che albergano nel nostro animo, al tempo stesso appaiono interessanti le reazioni di quei gruppi di cittadini che rispondono alla totale mancanza di controllo provocata dal virus con feroci tentativi di epurazione che rendono sempre più labili i confini tra l'essere umano e la bestia; infine, l'incertezza etica e pratica della cura sperimentale che finisce per risultare peggiore del male è un altro aspetto certamente coinvolgente, soprattutto qua da noi (con tutta la questione "no vax"). Non è certo una nuova idea quella di mostrare una vicenda di finzione come se si trattasse di un evento reale, gli esempi sono ormai innumerevoli, da *The War Game* del 1965 in poi, passando per *Blair Witch Project* fino a *Rec*. Il falso documentario non è niente di innovativo ma se ad utilizzare questa tecnica è una produzione italiana low budget, che ha avuto l'intelligenza e la decenza di sfruttare le ristrettezze produttive a proprio vantaggio, allora forse il discorso cambia. A questo punto non disturbano le luci e gli effetti sonori artigianali, come non intralcia la quasi totale mancanza di una fotografia e di un montaggio veri e propri, perché alla fine la regia ci conduce lungo l'ossatura della trama la quale, come abbiamo già detto, essendo ambientata in Italia risulta estremamente credibile, con i suoi "tagli al personale", i suoi "girotondi per i diritti umani", le sue "squadracce fasciste", il suo "servizio sanitario stremato" e le sue approssimazioni, superficialità, mediocrità e meschinità tipicamente borghesi. Se un giorno apparirà veramente una *Sindrome Gerber* qui da noi, allora non avremo scampo. È questo che spaventa, e per questo il film si regge in piedi e merita di essere visto. Da parte mia, il giudizio è positivo.



Giacomo Napoli

L'Umanità di Elvira Giallanella

Carmen De Stasio

A fronte dell'attuale conoscenza solidificata attraverso sistemi amplificati anche e sovente per una medianicità non eccessivamente sospetta e dilatata, assistiamo a una particolare quanto estrosa – e non ancora del tutto ripianata nelle articolazioni – configurazione del tempo all'indomani della Prima Guerra Mondiale. Agli effetti della guerra la regista di *Umanità* (alla quale dedico questa mia breve riflessione), Elvira Giallanella, si richiama in una modalità energicamente bistrata da una coscienza molto più affine a un grande gesto d'amore per l'umanità, appunto, piuttosto che accelerata da curiosità e senso spettacolare. Di fatto, tutt'altro che spettacolare è l'impianto filmico ed è in virtù di una siffatta attitudine tendenzialmente dalla parte degli individui, che la pellicola (risalente al 1919 e unico approccio nel ruolo di regista della Giallanella) va a declinarsi: obiettivo visivo che difficilmente all'epoca riusciva a concepire la pienezza degli effetti di una catastrofe totale, la stessa che avrebbe segnato i rigori di una collettività allargata, alla quale sembrava spettare l'impegno di una coscienza sostenuta altresì dai mezzi imperativi del progresso tecnologico. La regista riconduce su un piano efferato, ma in tono dimesso e discreto, le condizioni all'indomani di un tempo recalcitrante ancora ad apparire manifesto nelle sue rigidità e nelle insinuanti fasi di alterazione e le dimensiona in una visualizzazione esplorativa con un'attenta ed acuta plasticità molto più dettagliata rispetto a una qualsiasi espressione fiabesca. Sollecitata dal fumetto *Tranquillino … dopo la guerra vuol creare il mondo … nuovo*, realizzato nel 1915 da Golia su testi di Vittorio Emanuele Bravetta, la regista Giallanella dispone in scena la duplice e implicita versione dell'essere umano dalla parte dell'innocenza non ancora scalfita dall'esperienza del mondo adulto, in grado – e dunque con consapevole senno – di esser savio e crudele a un tempo. Si inserisce sulla scia dei bambini di un tempo di birichinate, insieme alla rugiadosa icona del serafico in dolcezza e, infine, guarda attraverso una condizione che sembra dissolvere nell'assoluto il potenziale camminare come sinonimo di scoperte e ricerche continue in un mondo che sembra paradossalmente non procedere più. Di fatto, Elvira Giallanella racchiude in una pellicola della durata icastica di pochi minuti l'impianto delittuoso che avrebbe marcato molta narrativa del XX secolo, nella quale l'affronto dell'infanzia perde e, insieme, ricompone la dualità dell'allusivo agnellino e della tigre donatici da Blake poco più di un secolo prima. Epperò, mentre Blake include nella sua sfera di rigore l'esperienza portandola a coincidere con le storture della mente umana convertita all'ambizione di potere, nell'impalcatura sintetica la Giallanella insinua pure l'apoteosi dell'homo homini lupus hobbesiano. Nella pellicola i protagonisti sono due bambinetti i quali hanno da una manciata di anni superato la soglia della coscienza. I loro nomi sono emblematici, sebbene si sappia che il nome del bambino, Tranquillino, sia il risvolto visuale e mobile del protagonista delle tavole fumettistiche di Golia. Sirenetta è il nome della bambina che accompagna Tranquillino nelle avventure in una Terra desolata di eliotiano richiamo: in essa entrambi si ritrovano a gestire situazioni al limite dell'assurdo in una solitudine scellerata e originata dalla scomparsa definitiva dell'umanità per via di un immane disastro. Nello scenario sterile e apocalittico la macchina da presa compie il miracolo della contemporaneità rispetto alle tavole cartonate e costrette in una sequenza scenica talora assimilabile alla disciplina educativa di quegli anni. È un'impresa che va ad alterare il trambusto e il disorientamento successivi alla guerra quale impronta impertinente di dolore e rassegnazione e che nel film pare assillare la

Elvira Giallanella (1885 - 1965) regista e produttrice

Immagini tratte da "Umanità "(1920) di Elvira Giallanella

sconvolgente dualità simultanea di tenerezza e tensione, affermando l'obliquità prepotente del tempo manipolato. Malgrado il silenzio ammorbante, un senso di speranza aleggia al di là della prospettiva nefasta, ma è speranza devozionale, mediante la quale la regista spinge a un dirottamento necessario verso scenari di lavoro e solidarietà dai quali trarre la possibile soluzione alla definitività. Ciò dispone la pellicola a intermediare tra le risonanze e le risolutezze concentratesi in un corpo unico con la guerra e arma lo sguardo a cogliere negli scorci visuali lo stigmatico congedo alle aspettative di un'umanità tesa al miglioramento delle proprie condizioni e soprattutto delle facoltà intellettuali. Sul terreno, infatti, sfilano in un muto ossequio all'ordine austero stivali logorati, un tempo indossati da giovani prestati alle armi; *fantasmi* oramai nell'attualità della desolazione muta, risucchiati nell'onda della morte e del gas mostarda. Stivali svuotati e inutili a rappresentare il falso scenario di un'umanità in cammino e tragicamente fermata, scomparendo finanche alla vista. Congegnato secondo caratteristiche totalmente distruttive rispetto a un familismo dedito alle buone maniere come lascito ereditario di buon senso e vivere civile, la pellicola muta di Giallanella si sofferma su tematiche di innovativo rigore sociale e culturale, intraprendendo una rotta che convoglia in un unico macro-sistema le divergenze e le ambiguità che dall'interno paiono sovvertire la bellezza insita nel vivere. Per certi aspetti, declinando in un altrove irriconoscibile la frenesia che aveva animato le attese istoriate da una mentalità Belle Époque, in forma immaginativo-documentale la pellicola riposiziona l'innocenza nell'immediata realtà delle cose, con un'aspra rivelazione che passa per le tempeste esistenziali e pone a definitivo margine la prospettiva fagocitata da illusione.

Carmen De Stasio

* *Prossimo numero:*
La simbologia visuale del movimento

La memoria ieri e oggi: articoli ritrovati - l'unità - mercoledì 7 gennaio 1959

Occorrerà la dispensa per vedere un bel film?

C'è un critico in Italia che lamenta la "liberalità" della censura. Gian Luigi Rondi, del "Tempo", si scaglia sulla rivista di Andreotti contro i film sfuggiti alle forbici del censore — Gli spettatori giudicati alla stregua di minorenni o di selvaggi — Le "insidiose aperture"

Mino Argentieri

Per la terza volta, i rappresentanti della maggioranza governativa hanno imposto la proroga della vecchia legge sulla censura cinematografica e teatrale. Da parecchi anni, esponenti di quasi tutti i partiti politici, uomini di cultura e gente del cinema sono concordi nell'affermare che queste norme, concepite durante il fascismo, tradiscono lo spirito della Costituzione e perciò devono essere abrogate. Proposte legislative, rispecchianti principi consoni alla legalità democratica, sono state avanzate, in diverse circostanze, dall'Opposizione. I clericali, però, alleandosi con le forze più retrive della destra monarchica e fascista, hanno sempre impedito che il Parlamento prendesse in esame i progetti presentati dai deputati comunisti e socialisti. In compenso, i democristiani, combattuti tra opinioni contrastanti, non hanno trovato fino a oggi, sulla questione, un orientamento preciso. Assistiamo così, da parte clericale, di legislatura in legislatura a una noiosa, sterile e interminabile altalena dialogica che cela, nel suo seno, bizantinismi giuridici, remore reazionarie, ripensamenti capziosi e reticenze di marea illiberale, e che si conclude immancabilmente con la permanenza dello *status quo*. Che tanta indecisione getti una luce sfavorevole sull'istituto parlamentare e concorra al diffondersi, presso le categorie interessate, di uno stato d'animo di generale sfiducia, non spetta a noi ricordarlo, poiché le persone dì buonsenso lo hanno capito e da lungo tempo.

Troppa libertà!

Resta, comunque, il fatto che, se l'Italia non riesce a darsi una nuova legge per la censura, la responsabilità ricade su coloro che vorrebbero, a ogni costo, ritardare lo sviluppo del paese in senso democratico. Per questi signori, persino l'ultimo progetto di legge sulla censura, approvato — nel marzo scorso — dalla Commissione interna della Camera un progetto che, pur segnando un leggero passo in avanti rispetto alle precedenti regolamentazioni, contempla una serie di divieti, i quali estendono i poteri discrezionali dei censori conterrebbe, fra le pieghe dei vari articoli, "insidiose aperture e pericolose concessioni". Sordi alle sollecitazioni provenienti da molte direzioni, dal sindacato giornalisti cinematografici, dall' associazione degli autori e dalle organizzazioni di cultura cinematografica, democristiani, monarchici e fascisti giocano a rimpiattino, pur di non modificare una situazione considerata come una fra le più pesanti e assurde esistenti in Europa. Non manca addirittura chi, afflitto da galoppante febbre inquisitoria, si ribella ai presunti eccessi di liberalità, che contraddistinguerebbero gli attuali censori. Guardate un po' che cosa sta accadendo in via Veneto nota Gran Luigi Rondi su Concretezza indirizzando una lettera aperta al suo maestro e ispiratore, on Andreotti. I film che ieri erano stati proibiti, si scandalizza il Rondi, ottengono il nulla osta di circolazione. Si pubblicano *La ronde* e *Dies Irae*; presto appariranno sugli schermi *Les amants, Les Tricheurs* e *La ragazza Rosemarie,* si autorizza la visione pubblica di *Piace a troppi* e di *La ragazza del peccato;* sì arriva a concedere l'imprimatur a *Racconti d'estate,* in cui appaiono nientemeno che alcuni tristi personaggi del sottobanco borghese, di fronte ai quali la figura di una ladra si erge a simbolo di nobiltà d'animo. Dove andremo a finire di questo passo? Caro onorevole, prosegue il critico del *Tempo,* indirizzandosi all'attuale ministro del Tesoro, desidererei sapere; per quali oscure ragioni non si applica rigidamente la vigente legge per la censura. Macché arte e non arte, dichiara ancora il patetico nipotino di padre Bresciani, la censura non deve fare distinzioni di sorta. L'arte la comprendono solamente pochi privilegiati; il pubblico è composto di ignoranti; si offra, quindi, al popolino incolto pane nero e ammuffito; si regalino, invece, i biscotti con la crema a una ristretta cerchia di cultori, ma che gli eletti siano pochissimi, che si contino proprio sulla punta delle dita. Critici e studiosi, dunque, siano, liberi di vedere i film belli, i film che esprimono un contenuto problematico; per la plebe bastano i sottoprodotti, le facezie, i lazzi dei guitti, le storielle infantili, le sparatone dei "cappelloni", le commediole melense, le rotondità di Gina Lollobrigida e di Silvana Pampanini. Quello che Rondi propone, in parole molto povere, è il ricorso all'Indice e alla pedagogia del non conoscere, ritrovati di chiaro stampo gesuitico. Lo spettatore ideale che l'autorevola articolista di *Concretezza* preconizza è una specie di seminarista, al quale è consentito di assistere alle proiezioni dei film interpretati da Gianni e Pinotto, ma al quale il padre superiore richiederà un permesso speciale qualora il nostro desiderasse addentrarsi "incautamente " in una sezione della biblioteca, dove sono gelosamente riposti e vigilati, a breve distanza, i libri di Flaubert, Victor Hugo, Foscolo, e decine di altri autori " vietati " dalle autorità ecclesiastiche. Al povero Rondi, nei momenti di sconforto, qualcuno farà presente che la storia del cinema non nasce ne si esaurisce con Gianni e Pinotto e che i poeti della settima arte non si chiamano Leo Joannon, Dino Risi o Richard Thorpe, bensì Eisenstein, Pudovkin, Dovgenko, Murnau, Stroheim e altri ancora; ma di essi si accontenti di sentir parlare, visto che sono poeti i quali non hanno i documenti in regola con il catechismo.

Funzione formativa

La prova cosmica

LA COMUNE POPOLARE

Occorrerà la "dispensa,, per vedere un bel film?

VIAGGIO NELLA GERMANIA OCCIDENTALE

L'Ovest ha costruito con l'odio una invisibile frontiera a Berlino

PASSI PERDUTI: LETTERE DI REDATTORI

Proponiamo una nuova legge sulla RAI

La realtà attuale, tuttavia, vuole che la sfiducia nutrita da Rondi verso gli spettatori, giudicati al rango di minorenni intellettualmente insufficienti o di selvaggi in preda a istinti primordiali, sia smentita dalla presenza di masse, che vanno acquistando una coscienza critica e una capacità di autonomia nel giudicare. L'unico modo per accelerare questo salutare processo di evoluzione indispensabile alla vitalità del pensiero e dell'arte e alla comunione fra artisti e pubblico, non consiste nell'osservare gli orizzonti conosciuti degli spettatori, ma nell'arricchirne il potenziale attraverso un'opera fondata sulla creazione e sulla diffusione di film d'alto valore culturale e artistico, comunque d'interesse problematico, onde non sta lontano il giorno in cui, come scriveva Lenin, lo Stato possa ritenersi forte in quanto "le masse sanno tutto, sono in grado di giudicare tutto e di affrontare qualsiasi cosa". Lo Stato, se desidera adempiere una funzione formativa, deve rinunciare a puntare le sue energie su una azione a carattere represso. Esso deve soprattutto rinumerare a quella politica di corruzione che, grazie al malgoverno democristiano, ha condotto a una situazione ozonica il cinema italiano. Checche ne pensino i difensori di madama Anastasia il cinema e il teatro dovranno essere liberati dalla cappa di piombo delle disposizioni fasciste di censura: non solo, ma l'intero castello legislativo che disciplino lo spettacolo in Italia dovrà essere purgato dai mille impedimenti e trabocchetti che contribuiscono a rendere la libertà d'espressione una chimerica aspirazione. Su questa base, e soltanto su questa, noi crediamo che sia attuabile e auspicabile lo scambio delle idee e il confronto delle soluzioni suggerite.

Mino Argentieri

Passaggi d'autore, crocevia del Mediteraneo

XIV edizione Festival del cortometraggio mediterraneo a Sant'Antioco

Edoardo Peretti

Intrecci. Di culture, generi, tematiche, realtà e idee di cinema che abbracciano e uniscono, nei punti in comune come in quelli contrastanti, i paesi che si affacciano sul Mediterraneo. Dal 4 al 9 dicembre 2018 la cittadina sarda di Sant'Antioco e la sua splendida laguna sono state il crocevia del Mediterraneo, il luogo in cui tutte queste tendenze si sono intrecciate, grazie alla XIV edizione di *Passaggi d'autore: Intrecci Mediterranei, Festival del cortometraggio mediterraneo*, organizzato dal Circolo del Cinema "Immagini", con sede appunto nella località costiera del Sulcis. Il festival curato dalla direzione artistica di Dolores Calabrò, madre dell'evento, e del regista bosniaco Ado Hasanovic è una manifestazione non competitiva – dettaglio che dovrebbe essere imitato da altre realtà simili - dedicato ai cortometraggi realizzati nei paesi che si affacciano sul Mare Nostrum culla di più di una civiltà. Vuole essere innanzitutto un momento significativo di incontro e di confronto culturale, sociale, e anche politico sui cinema dei Paesi del Mediterraneo, che però allo stesso tempo non rinuncia ad un'ottica local radicata nel territorio promuovendo e valorizzando la ricchezza della storia e delle tradizioni del Sulcis-Iglesiente. *Passaggi d'autore* punta sul cortometraggio come forma espressiva valida ed attuale e contemporaneamente decisiva per creare la giusta attenzione verso i giovani talenti che si sono cimentati con la forma breve per esprimere la loro idea di cinema, per raccontare i loro paesi e per dare un punto di vista sulla società, sui sentimenti e altri fenomeni del nostro tempo. Anche in quest'ottica, quindi, con uno sguardo in cui l'attenzione sul locale e le sue specificità convive con la capacità di cogliere tendenze più vaste e globali che accumunano contesti diversi. In molte delle opere selezionate quindi, in qualche modo e inevitabilmente, riecheggiano i venti dello scontro, della diffidenza verso l'altro e della chiusura che quotidianamente leggiamo sui giornali e vediamo in tv. Allo stesso tempo però è come se questi venti sbattessero contro il loro opposto; la volontà dell'incontro, dello scambio e la consapevolezza che le differenze arricchiscono e sono il motore della storia. Non a caso una delle tematiche che maggiormente torna nella selezione, in particolare nelle opere nostrane, è l'immigrazione, raccontata da più punti di vista, in documentari come in emblematiche storie di finzione – la struggente favola tratta da una storia vera raccontata in *Magic Alps* di Andrea Brusa e Marco Scotuzzi, con un inedito Giovanni Storti - , e sviscerata nella sua complessità. Si pensi per esempio alla selezione di cortometraggi realizzati nel contesto del bando MigrArti, come il potentissimo *Yousef* di Mohamed Hossameldin dove un immigrato radicato e affermato diventa vittima lui stesso delle percezioni più pericolose e dei luoghi comuni peggiori, oppure come il fantasioso documentario *Io sono Rosa Parks* di Alessandro Garilli, elegante documentario dove le parole di Rosa Parks vengono recitate dalle nuove vittime contemporanee dei più o meno sottili razzismi. Altro esempio importante, che testimonia anche la varietà di stili e di forme di racconto sostenuta dal festival, è il durissimo documentario televisivo *Invisibili* di Floriana Bulfon e Cristina Mastrandrea, una viscida storia vera di sfruttamento e di pedofilia avvenuta nei meandri della stazione Termini. Sono esempi di opere urgenti e al passo con i tempi. Non bisogna però pensare che la selezione si accontenti del tema e della sua importanza ignorando, come talvolta capita in manifestazioni simili, la forma e lo stile; non c'è l'equivoco per cui il "cosa" viene considerato più importante del "come" lo si rappresenta ignorando il rapporto decisivo che unisce stile e tematica. La qualità media dei cortometraggi selezionati da *Passaggi d'autore* è infatti alta, e soprattutto è evidente la volontà di cogliere le varie tendenze cinematografiche. È evidente la volontà di ricerca, di fare il punto, di riassumere la varietà e la vitalità delle cinematografie in questione. Soprattutto nella sezione principale "Intrecci Mediterranei" convivono film dall'impianto più tradizionale e robusto e opere sperimentali e più rarefatte; l'animazione con i documentari; film in cui prevale la scrittura con altri in cui è prevalente la ricerca stilistica; opere più leggere e chiaramente di genere con altre più impegnate; corti che raccontano sentimenti e stati d'animo con corti che affrontano di petto l'attualità. Insomma, il cinema è davvero al centro, mostrato in tutta la sua capacità di cogliere, sviscerare e interpretare le realtà che ci circondano come in tutta la sua forza estetica, linguistica e, per così dire, "magica". Emblematica da questo punto di vista è stata la selezione dedicata alla Slovenia, paese a cui è stato dedicato l'annuale focus che approfondisce la cinematografia di un dato paese. Un cinema vivace, variegato e vitale in cui molto si sperimenta con i generi e il loro potenziale; per esempio il fantasioso *Zamejen* di Leo Cernic è un curioso e visionario mix di animazione e flusso di coscienza autobiografico, *Selitev* di Ziga Virc è un inquieto e hitchcockiano horror sulla paura del diverso e dell'emarginato, *Boles* di Spela Cadez è uno struggente esempio di animazione in stop motion mentre *Can i drive, daddy*? Di Miha Hocevae gioca con le sfumature del grottesco e del paradosso. Sarebbero molti altri i cortometraggi selezionati da *Passaggi d'autore* che meriterebbero una citazione. È il caso però di non dimenticare le attività collaterali, altro esempio di come il festival voglia dare uno sguardo a 360° e voglia insistere sulle mille sfumature della parola "intrecci". Bruno Di Marino ci ha raccontato il variegato mondo dei videoclip, Mariano Equizzi ha lasciato il segno con il suo laboratorio sulla realtà aumentata, giovani aspiranti critici hanno potuto affrontare il medium della radio con il laboratorio sulla critica radiofonica mentre varie sonorità mediterranee si sono fuse nei concerti di "Intrecci musicali". Un ultimissimo accenno va doverosamente ad una cosa che non è così frequente trovare nei festival; il calore umano, la simpatia e la facilità di diventare amici.

"Io sono Rosa Parks" di Alessandro Garilli, Italia, Premio MigrArti 2018

"Yousef" di Mohamed Hossameldin, Italia, Premio MigrArti 2018

Edoardo Peretti

Nato nel 1985 sulla sponda lombarda del Lago Maggiore e adottato da Torino negli anni dell'università, si laurea in storia contemporanea con una tesi in storia del cinema e inizia presto a collaborare, come critico e giornalista cinematografico, con periodici on-line e cartacei (Mediacritica, Cineforum, L'Eco del nulla, Cinema Errante e Filmidee sono le principali collaborazioni). Ha lavorato per festival ed enti del settore e cura rassegne ed eventi, in particolare con l'Associazione Museo Nazionale del Cinema ("Parole&Cinema", presentazioni di libri sul cinema di vario tipo e argomento associati a proiezioni e spettacoli) e per l'associazione Switch On ("La resa dei corti", riscoperte di cortometraggi d'epoca muta musicati dal vivo da artisti emergenti).

www.passaggidautore.it/
edicola virtuale di
Diari di Cineclub

Nel solco anarchico di Fabrizio De André

La VII edizione di Buon Compleanno Faber dedicata a Riace e a Mimmo Lucano. Settimane di incontri culturali in Sardegna tra musica, letteratura, cinema e riflessioni politico-sociali

Marco Asunis

In prossimità della ricorrenza del compleanno di Fabrizio De André, il 18 febbraio, si svolge da diversi anni in Sardegna un lungo e interessante festival culturale. Sempre sotto l'accattivante e sapiente direzione artistica di Gerardo Ferrara, giornalista *freelance* formatosi alla *Radio onda d'urto* di Brescia, quest'anno il festival *"Buon Compleanno Faber. Sulle rotte di Fabrizio De André: un viaggio tra le genti, le storie, i luoghi, i temi e il pensiero deandreiano"* è dedicato *"a Riace"*. Si tratta di una bella e ben strutturata manifestazione culturale con oltre 50 appuntamenti e 120 ospiti, iniziata il 13 febbraio scorso e che si concluderà il 9 di questo mese di Marzo. Tanti sono i collaboratori volontari, l'ingresso è gratuito e aperto a tutti. L'originale appuntamento, che non è solo canoro e non vuole essere una semplice riproposizione delle canzoni di De André, ha le sembianze di un autentico viaggio per i tanti temi sociali che riesce a sviscerare e che richiamano il solco poetico anarchico tracciato da Fabrizio De André, ma anche per le effettive tante tappe toccate dal festival nei Comuni del territorio dell'isola: Cagliari, Pirri, Macomer, Serdiana, Settimo S.Pietro, Sinnai, Donori, Dolianova e, soprattutto, Monserrato, dove il festival accoglie nella casa della cultura della città campidanese la gran parte degli eventi e incontri grazie all'amministrazione comunale e alla professionale collaborazione della *Monserratoteca* della città.Questo apprezzabile progetto è organizzato da sette anni da Gerardo Ferrara e da Gianni Stocchino, responsabile di *Miele Amaro il Circolo dei Lettori*, e dall'Associazione Onlus *Itzokor*, vede la collaborazione del Festival Street Books e della FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, gode del patrocinio della Fondazione De André e dell'apporto quale *Media partner* di questa stessa rivista **Diari di Cineclub**, oltre di altri numerosi enti e istituzioni. Questa particolare dedica per Riace ha favorito nei giorni del festival un contatto telefonico proprio con il suo migliore protagonista, colui che è diventato esempio virtuoso d'accoglienza e di integrazione di migranti nel nostro paese, Mimmo Lucano. E' stata così raccolta la sua accorata testimonianza e una profonda amarezza sulla discussa e controversa vicenda giudiziaria, umana e politica che ha colpito lui e la sua azione rigeneratrice e solidale. La riflessione sul caso Riace si è potuta così approfondire attraverso le parole del suo più diretto protagonista, ma anche con tante testimonianze e documentazione audiovisiva proposte nel programma, come nel caso del video-report *Riace addio* di Antonio Nasso e *Un paese di Calabria* di Shu Aiello e Catherine Catella. Diversi sono stati gli spunti per indagare anche oltre Riace, come lo si è fatto con la giornalista RAI di Palermo Raffaella Cosentino, sulle torbide vicende che hanno riguardato sempre la realtà calabrese. Il suo documentario *Terre impure* ha raccontato un viaggio d'inchiesta tra il 2013 e il 2016, fatti giudiziari anche questi che hanno coinvolto ingiustamente Carolina Girasole ed Elisabetta Tripodi, le due ex sindache di Capo Rizzuto e Rosarno, realtà roccaforti della 'ndrangheta. Due donne che hanno rappresentato un simbolo di speranza per quei territori e che sono state bloccate nella loro azione politica coraggiosa con accuse abborracciate e infamanti. Lo stesso apporto di Maurizio Del Bufalo, direttore artistico del Festival del Cinema e Diritti Umani di Napoli, oltre che sviluppare una riflessione sul valore del cinema quale strumento di presa di coscienza e liberazione per

segue a pag. successiva

Tribulia in concerto (foto di Debora Locci)

Casa della Cultura Monserrato. Contributo Istituto Comprensivo "La Marmora" di Monserrato, a cura della prof.ssa Alida Cabitza e suoi alunni (foto di Debora Locci)

Foto di Gruppo al termine della Proiezione del doc "Inagibile" di Bob Corn, "Terremotato dell'Emilia" mercoledì 20 febbraio Casa della Cultura, Monserrato (foto di Debora Locci)

segue da pag. precedente

la società, ha consentito al numeroso pubblico di conoscere quali siano le azioni oggi presenti per far rinascere Riace. Un tema fondamentale che è stato ulteriormente ripreso dalla valsusina Chiara Sasso, attivista di primo piano dei NO TAV e tra i fondatori del *Valsusa Fest*. Al pari di Gino Strada e padre Alex Zanotelli, nominata per il suo impegno *Cittadina Onoraria* di Riace, Chiara Sasso ha presentato proprio a Monserrato il suo libro "*Riace Terra di accoglienza*". E' stata l'occasione per lei di descrivere il ruolo della Rete dei Comuni Solidali (Recosol), di cui è coordinatrice nazionale, nel rilanciare il sostegno al progetto di accoglienza di questo piccolo paese calabrese. Per mantenere vivo il sogno di Riace e 'lanciare uno sprar oltre lo sprar', Chiara Sasso ha raccontato dell'incontro recente a Caulonia, altro paese calabrese, di un comitato con Mimmo Lucano presente, per far nascere una *Fondazione di partecipazione*. Così è nato il progetto "*E' stato il vento*", volto a sostituire il finanziamento pubblico con la partecipazione attiva e la solidarietà delle singole persone e dell'associazionismo. Un appello solidale che, anche per chi legge, può essere raccolto da tutti facendo un bonifico bancario all'Iban su Banca Etica al:
Comitato *E' Stato il Vento*
IT48P0501801000000016787921. Tra i tanti ospiti che hanno voluto partecipare a questa battaglia di civiltà è da sottolineare la straordinaria presenza della cantautrice Giovanna Marini, che con alcune sue canzoni graffianti e intense ha voluto dedicare al suo amico Mimmo Lucano un appassionato concerto intitolato: *"...Ti saluto dai paesi di domani... – Ballata per Riace"*. Ma, nell'intento di disseppellire e prendere spunto dalla poetica complessiva di Fabrizio De André, in un contorno sempre accogliente di bella musica e canti popolari e sociali, *Buon Compleanno Faber 2019* ha regalato altri momenti emozionanti con problematiche difficili da parte di chi direttamente le vive, come quelle riguardanti il disagio mentale sofferto in un manicomio per bambini o quelle riferite alla esperienza di disumanizzazione vissute dall'ergastolano Sebastiano Prino, anche lui autore di un libro. Mentre scriviamo altre giornate fino al 9 marzo arricchiranno questo meraviglioso contenitore sociale e culturale, fatto di musica, riflessioni intense, confronti meditati, socialità e buona politica. In questi giorni si continuerà a parlare di Riace, si ricorderanno e si canteranno artisti indimenticabili come Claudio Lolli e Rino Gaetano, si svilupperanno ragionamenti e confronti sulla poetica e la bellezza del pensiero rivolto agli ultimi di *Faber*, si ascolteranno le note magiche del violino rivolto verso gli orizzonti della pace del maestro Michele Gazich e le parole amiche di chi proprio a Fabrizio De André è stato vicino per tanti anni, come l'artista Mauro Pagani... Ah dimenticavo! In tutte queste edizioni a rifocillare ospiti e pubblico ci ha pensato e continua a pensarci la cucina di una generosa, bella e instancabile signora, di nome fa Maddalena.

Marco Asunis

Buon Compleanno Faber
Diari di Cineclub | Media partner

Teatro

U*– Storia di un'identità fluida, il collettivo CRiB e l'identità di genere

Giuseppe Barbanti

"U*– Storia di un'identità fluida" è il titolo dell'indagine performativa sull'identità di genere presentata nello spazio romano di Carrozzerie n.o.t. che ha visto il giovane collettivo CriB, tirare le fila del percorso di costruzione di un allestimento che prende le mosse da una notizia di cronaca, la nascita in Canada di Searyl Doty, primo bambino venuto al mondo maschio il cui sesso viene classificato allo stato civile come "indeterminato" su richiesta avanzata da uno dei genitori , transessuale, il cosiddetto "terzo genere" riconosciuto ufficialmente negli Stati Uniti, che vuole che sia il figlio a decidere in futuro il proprio genere. E' stata Beatrice Fedi, diverse esperienze come performer, fra cui il "Giulio Cesare" diretto da Alex Rigola per il Teatro Stabile del Veneto, dopo il diploma all'accademia Corrado Pani di Roma, a proporre nell'estate del 2017 agli altri due componenti di CRiB, il regista Roberto Di Maio e la storica dell'arte Carolina Ciuti, di intraprendere un lavoro a più tappe di approfondimento, sulla base dei diversi percorsi artistici di ciascuno che favoriscono un'inedita commistione di linguaggi, sul tema dell'identità di genere. Da qui il passo è stato breve al bando "Movin' Up 2017 ", promosso e finanziato da Mibac, che ha permesso di avviare il processo creativo presso il teatro L'Estruch a Sabadell e La Caldera a Barcellona nella seconda metà del 2017. Un'importante momento del processo creativo è stata la partecipazione nell'estate del 2018 alla quinta edizione della rassegna Direction Under 30 al Teatro Sociale di Gualtieri (Reggio Emilia), dove " U*– Storia di un'identità fluida" è stato premiato da una giuria di giovani critici per *"il rinnovamento dei linguaggi performativi, (...) la sperimentazione artistica, (...) la sensibilità civile manifestata all'interno dello spettacolo."* Dalla rassegna di Gualtieri alla presenza al Festival Aperto di Reggio Emilia sino a una nuova residenza nello scorso autunno al Nuovo Cinema Palazzo di Roma, dove in un clima di totale libertà espressiva e di massima disponibilità, *"U*– Storia di un'identità fluida"* ha trovato il contesto perfetto per crescere e affinarsi, con un formato spoglio di artifici tecnici e fondato principalmente sull'interazione con il pubblico. La messa in scena si muove su tre linee guida: il corpo; l'immagine; il cambiamento. La danza e il movimento giocano un ruolo fondamentale nella definizione delle possibili letture di un corpo in divenire; l'immagine proiettata, fotografata in diretta e lavorata induce, invece, a una riflessione sull'apparenza, la percezione della bellezza e lo stereotipo; infine, i costumi portano in scena il cambiamento e la trasformazione, in un continuo gioco performativo, sia simbolico che estetico. Il lavoro, tuttavia, si preoccupa piuttosto di analizzare lo "stato dell'arte" strutturandosi in una scrittura che si articola su più piani di analisi (testimonianze, videoinstallazione, fiction) senza che questi entrino in relazione. Sono le videoproiezioni realizzate da Carolina Ciuti a plasmare il corpo dell'attrice Beatrice Fedi, vero e proprio animale da palcoscenico, sottraendolo non solo a qualsiasi ipotesi di appartenenza di genere ma anche a qualsiasi riverbero di sensualità. Il montaggio delle voci di gente comune, invitata a commentare l'episodio da cui trae spunto l'indagine performativa, si rivela nell'insieme efficace e suscita condivisione su un tema che spesso, forse perché affrontato da chi in qualche misura è coinvolto in prima persona, è foriero di forti contrapposizioni. Sono emerse nel lungo tempo impiegato nella costruzione di "U*– Storia di un'identità fluida" diverse opportunità di sviluppo del lavoro svolto: le potenziali prospettive di evoluzione del progetto spaziano dalla realizzazione di un video alla produzione di un concerto installativi sino alla più tradizionale proposta espositiva. Al momento CriB sta lavorando alla distribuzione a livello nazionale, non escludendo la possibilità di portare *"U*– Storia di un'identità fluida"* anche all'estero.

(foto di A.Anceschi)

(foto di A.Anceschi)

Giuseppe Barbanti

Copperman. Il cinema è poesia

Mario Dal Bello

Chi se lo ricorda? Ai nostri occhi spesso smaliziati e liberi dall'ingenuità, abituati ai supereroi, Anselmo/Luca Argentero, il protagonista di Copperman (l'uomo rame), il nuovo film di Eros Puglielli, sembrerà un folle. Invece è una di quelle favole moderne che rinnovano la bellezza di chi ha conservato l'innocenza, l'incanto, anche se i cosiddetti "adulti" non lo capiscono o lo deridono. Anselmo, dunque. Fin da bambino è diverso. Non ama il colore giallo, ama le cose tonde, è rifiutato dai compagni, è amico di una ragazzina, Titti, vittima di un padre manesco e orfana di madre, morta in un incidente. Lui, crede che suo padre – scomparso – sia un supereroe dei fumetti, finchè la madre (Galatea Ranzi), diventato ormai adulto, non gli dirà che è stata abbandonata dall'uomo. Nonostante questo, Anselmo mantiene l'istintivo bisogno di aiutare gli ultimi e di sconfiggere i cattivi. Così l'amico fabbro (Tommaso Ragno) per proteggerlo gli prepara un'armatura di rame con la quale, di notte, l'eroe correrà per il paese – siamo nell'Umbria, a Spoleto – a salvare le vittime dell'ingiustizia, come una giovane prostituta. Va pure alla ricerca di Titti, ormai madre di una bambina e vittima ancora del padre-orco uscito dal carcere e nemico giurato di Anselmo e di sua madre. Copperman sogna ad occhi aperti, si stupisce della bellezza della natura, ama tutti: è un puro di cuore. Il dolore, la tragedia però non si fa da parte, e il giovane deve imparare a lottare per difendere la vita di chi ama, di Titti e della madre. Ma non perde la sua purezza. E' un diverso, nel senso di pulizia, innocenza, generosità. Rapido, il film è dolce e forte, e l'interpretazione di Argentero (che negli occhi e nel corpo "è" Anselmo) e degli altri attori è quanto mai coinvolgente e sincera. Certo, il racconto è una favola che però ha molto da dire. Lo stupore negli occhi di Anselmo vince la diffidenza di Titti adulta, la cattiveria del padre di lei, e lo fa volare per i sentieri dell'immaginazione e della poesia. "Non si vede bene che con il cuore. L'essenziale è invisibile agli occhi" avrebbe detto Il piccolo Principe. Perché Anselmo, di fatto, è la poesia. Da non perdere. Una poesia corale, lirica e drammatica, silenziosa, fatta di sguardi, poche parole, tempi calmi, in apparenza monotoni in realtà pieni di sentimento, caratterizza il film di Thomas Stuber. Un valzer tra gli scaffali,

Premio della Giuria ecumenica alla 68a Berlinale. Christian (un ottimo Franz Rogowski) è timido, introverso, taciturno. Lavora in un grande supermercato alla periferia di una cittadina della Germania Est. Il corpo tatuato rimanda a un'adolescenza difficile, ma ora il giovane vuole rifarsi una vita. Il microcosmo umano lo osserva, ironizza su di lui, ma lo stima. Bruno, il suo capo, è burbero, ma lo aiuta nel lavoro di magazziniere. C'è però Marion, donna bionda e sfuggente, ironica, di cui il ragazzo si innamora, le fa una corte delicatissima, pulita. Le notti sono lunghe, i giorni pure nella solitudine del ragazzo, ma l'amore si va facendo strada tra gli scaffali come un valzer lento, delicato e potente al tempo stesso. Christian soffre eppure con Marion la vigilia di Natale c'è un momento di tenerezza. Egli pensa a sviluppi futuri, lei sparisce, lui la cerca. Si incupisce, Bruno lo aiuta a sperare, proprio lui che vive un grande dolore. Lei è comunque la luce della vita, lo illumina durante i turni di notte, regna nei suoi pensieri. Ritornerà? Christian è un puro di cuore, sta ritrovando l'innocenza e il dolore che lo prende non intacca la voglia di amare, perchè ha trovato il conforto amico di Bruno, rude operaio ex camionista non più giovane, senza figli. Anche in un supermercato anonimo e frustrante la poesia dell'amore può entrare, calda come un valzer, e far sperare. E' la speranza che nonostante tutto aleggia a far del film così scarno, indugiante, e fatto di occhi e di una luce grigia, una poesia della tenerezza, dell'attesa e della comprensione. Un film di sentimenti come pochi.

Mario Dal Bello

Il primo re. La nascita di Roma tra suggestioni e lingua latina

Un film tutto italiano dalla forte capacità evocativa

Giacinto Zappacosta

Il tema è impegnativo, per nulla scontato nella sua narrazione, che di necessità si muove sempre sul terreno minato nel quale le falsità si accumulano e si incrostano, fino ad evolversi (o involversi) in ideologia dalla facile presa su menti deboli e poco attrezzate dal punto di vista culturale. Cominciò un docente universitario, "ideologo", così veniva definito dalla stampa e dai media in genere, rancoroso e dalla ristretta visione provinciale. Le sue parole risuonano ancora su youtube: "Cos'è la cultura classica? L'idea che l'uomo di rispetto è colui che riesce a vivere sulle spalle altrui", e così di seguito, tra un florilegio e l'altro. Solo per inciso, la chiave di lettura si trasferisce e si sovrappone perfettamente sull'Italia meridionale del nostro presente. L'esito propagandistico, esaltato dal generoso accesso in tv, è nell'apoftegma che rimbalza e risuona in una sintesi malevola: "i Romani erano cattivi". Capita anche in qualche libro di testo ad uso delle scuole, dove l'aggettivo qualificativo viene sostituito dalla più appropriata e meno banale espressione "violenti". I nostri progenitori, dunque, che tanta parte hanno nella nostra storia, e certamente anche in quella dell'intera umanità, vengono annichiliti, nell'immaginario che spero non sia collettivo, in una mera orda di prepotenti. Si desume, anche se non viene detto apertamente, che i Latini fossero circondati da popoli dediti alla bontà e al più puro altruismo, a cominciare dai Cartaginesi. In fin dei conti, ha ragione Indro Montanelli quando individua il dramma del popolo italiano intento a gridare "forza Roma" soltanto in afferenza ad una squadra di calcio. Non che nell'Urbe non si evidenziassero lacerazioni e ciò che noi moderni chiamiamo ingiustizie sociali: ma dove il genio romano si dimostrò notevole fu nella lungimiranza degli ottimati che, in luogo di chiudersi in un ottuso ed improduttivo spirito di casta, si aprirono (la scelta non era scontata) alle istanze della plebe. I Romani misero "el populo" dentro la gestione della cosa pubblica, commenta Machiavelli. Le successive leggi Licinie Sestie, soprattutto quella in ordine all'accesso della classe subalterna alla magistratura consolare (de consule plebeio), segnarono una svolta decisiva. Così come, nella prospettiva di Edward Carr, secondo il quale "i fatti parlano soltanto quando lo storico li fa parlare", possiamo ben dire che Tiberio Coruncanio, primo pontefice massimo plebeo, instaurando la prassi del "publice profiteri", vale a dire la definizione in pubblico dei pareri, abbia avuto una valenza primaria nella storia di Roma e nella divulgazione del diritto, dapprima sottratto alla stessa conoscenza da parte del proletariato. Le immagini, i suoni del film *Il primo re*, attualmente in distribuzione nelle sale cinematografiche, si situano esattamente su questo versante di ricerca vera, seria, riuscendo a cogliere, e a proporre allo spettatore, il senso di una storia che merita, ancora oggi, forse soprattutto oggi, di essere approfondita. Nella proiezione cinematografica sono individuati, in nuce, i presupposti della successiva grandezza, specie nella contrapposizione tra Romolo e Remo, quest'ultimo bramoso di brutali conquiste, che sfociano solo nella distruzione e nella riduzione in schiavitù dei gruppi sottomessi, mentre il fratello, divenuto poi re, il primo re, appunto, si muove nell'ottica di un incontro con le popolazioni del Lazio (nel film, Alba Longa), con le quali si allea, sempre desideroso di conoscere ed apprendere altri usi e costumi, assorbendo dai vicini quello che di buono avevano da proporre. È la mentalità romana, ispirata da ciò che chiamiamo inclusione, diversa da quella ellenica, viceversa, e forse per contesti storici oggettivi, solidificata sulla separatezza incolmabile tra Elleni e Barbari. Romolo dunque, benvoluto dagli dei, cui è sottomesso a differenza del fratello, fonda la città. Lo sfondo, il paesaggio, è quello del Lazio antico, coperto da foreste che favoriscono intense precipitazioni. A dare solennità al racconto vi è la scelta di presentare i dialoghi in latino, con ovvia traduzione nei sottotitoli. Si tratta di una parlata, potremmo dire con una certa approssimazione, a metà strada tra l'indoeuropeo e l'italiano odierno. Non emergono, per forza di cose, le finezze linguistiche, ampiamente successive, proprie di Seneca, Cicerone, Orazio, Cesare e Gaio, cui siamo abituati noi studenti liceali. Fa piacere sottolineare come il film sia da considerarsi italiano al cento per cento, segno che, quando si vuole, anche da noi si riesce a produrre una pellicola di pregio. Ottima l'interpretazione di Alessandro Borghi nel ruolo di Remo, un personaggio dilaniato da dissidi interiori mai risolti, così come degna di nota è la presenza di Alessio Lapice, che interpreta Romolo. Indovinata la scelta del regista Matteo Rovere, condivisa con Daniele Ciprì, di girare il film unicamente con l'utilizzo della luce naturale. È appena il caso di accennare che la scenografia, assieme ai dialoghi, sia il risultato di un intenso lavoro cui hanno partecipato esperti e studiosi. Un film che vale la pena guardare, anche con lo scopo, non secondario, di sostenere il cinema italiano.

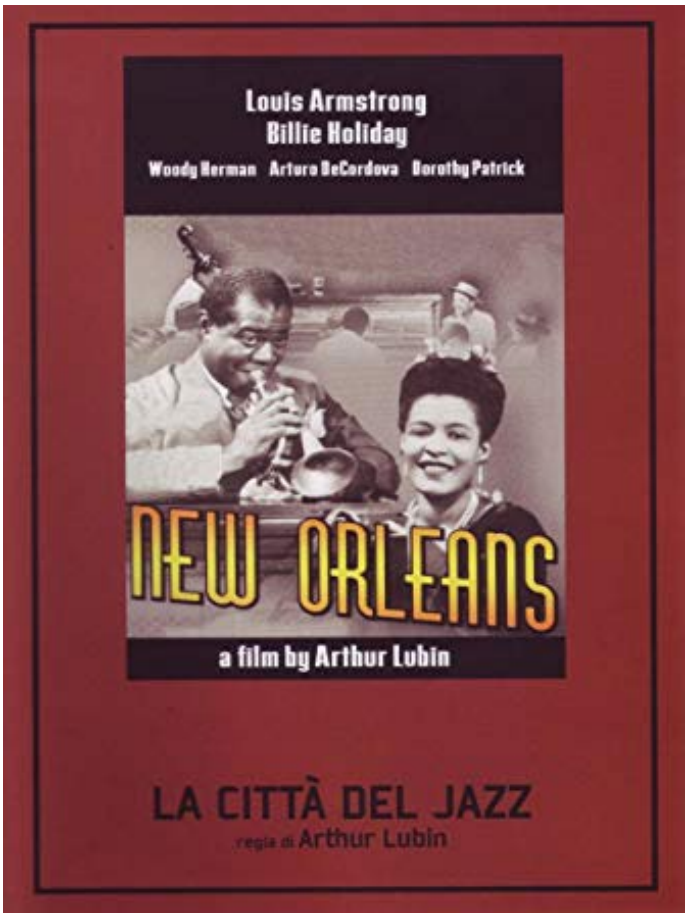
Giacinto Zappacosta

New Orleans. La città del jazz

La mancanza di New Orleans. Il manifesto d'amore per il jazz

Ignazio Gori

Rileggendo ultimamente l'autobiografia di Louis Armstrong, *Satchmo. La mia vita a New Orleans*, edita da Minimum Fax, si sono aperti, come spesso capita in certe occasioni, alcuni cassetti della memoria. Da uno di questi cassetti ho inevitabilmente tirato fuori alcuni film sul jazz che mi hanno particolarmente emozionato; ma ce n'è uno in particolare di cui bisogna assolutamente parlare e riscoprire, perché si tratta probabilmente del primo film – anche se ci sono delle riserve e le analizzeremo – che abbia in qualche modo spiegato come il jazz, dalla sua città natale, New Orleans, si sia diffuso ovunque. Sto parlando di *New Orleans*, conosciuto in Italia come *La città del jazz*, diretto nel 1946 da Arthur Lubin, un regista simpaticone, che aveva diretto alcune commedie di Abbott e Costello (Gianni e Pinotto) e che anche in seguito a questo film, per lui inusuale, avrebbe avuto successo con la saga comica di *Francis, il mulo parlante*. Pur non dimenticando che il primo film sonoro della storia è stato proprio dedicato al jazz – *Il cantante di jazz*, diretto da Alan Crosland nel 1927 – per i successivi vent'anni non ci saranno opere concrete dedicate alla storia di questa musica e il motivo è abbastanza semplice. Il razzismo. Il jazz infatti era la musica dei neri, e sdoganare il jazz significava per la Hollywood bianca dare un certo credito culturale a quella fetta di società da sempre abituata a vivere ai margini. A differenza di quanto si possa pensare, fino a metà degli anni '40, il jazz non era patrimonio nazionale, anzi. Louis Armstrong era conosciutissimo a New Orleans, la sua città, nel South Side di Chicago e nel quartiere di Harlem a New York, ma nel resto della nazione non era così famoso. E così come King Oliver, leggenda di New Orleans e maestro di Armstrong, e la tormentata Billie Holiday. Non è da sottovalutare dunque lo sforzo di Arthur Lubin di mettere insieme un cast nero d'eccezione in un'epoca in cui non era così scontato. Armstrong aveva già recitato nel meraviglioso film musicale *Due cuori in cielo* di Vincente Minnelli, ma in quel film il cast era interamente di colore – nel cast le cantanti Ethel Waters e la bellissima Lena Horne – e non c'era confronto razziale, era considerato come un colorato *ghetto* danzante e dunque paragonabile ai grotteschi e jazzati *minstrel shows*. Così come il caso di *Bola de Nieve* a Cuba, leggendario cantante-pianista nero e omosessuale, si tendeva a tenere lontani alcuni generi musicali considerati folkloristici e in quanto tali, praticati in luoghi malfamati. Il jazz infatti, per chi non lo sapesse, nacque nei bordelli del quartiere a luci rosse di New Orleans, Storyville, le cui ultime testimonianze architettoniche sono state tragicamente spazzate via dall'uragano Katrina, nell'agosto del 2005. Questo quartiere, a causa del violento racket della prostituzione e per lo spaccio incontrollato di alcol, fu oggetto di vari richiami, soprattutto della popolazione bianca della città,



che sollecitando l'intervento della polizia e dei politici (alcuni dei quali assidui frequentatori dei *jazz club* e dei bordelli), ne hanno causato la chiusura. A questo punto, non avendo più luoghi in cui suonare, i migliori jazzisti emigrarono, prima a St.Louis, Kansas City e infine a Chicago, esportando la loro musica specialmente nei quartieri neri di queste metropoli (per un viaggio più approfondito, consiglio vivamente la lettura del libro del grande campione di basket Kareem Abdul-Jabbar: *Sulle spalle dei giganti. La mia Harlem: basket, jazz, letteratura* edito da Add Editore). Lubin dunque, ha fatto il possibile, inserendo nel cast Louis Armstrong e la divina Billie Holiday ma non ha potuto dar loro, nonostante avrebbero meritato, ruoli da protagonisti, e su pressione dei produttori è stato costretto a inserire la storia "negra" ai margini del plot portante del film, ovviamente una "love story" abbastanza convenzionale, tutta "bianca". Infatti la protagonista del film, interpretata da Dorothy Patrick, è una bravissima cantante lirica – la musica dell'élite bianca – si prende una sbandata per il losco, ma dal cuore tenero, gestore di un *jazz club* (Arturo de Cordova) e di conseguenza viene a contatto col jazz – suonato da Armstrong e cantato da Billie, cameriera della ragazza e fidanzata dello stesso Satchmo – cosicché questo nuovo ritmo travolgente, paradigma di una sessualità libera e selvaggia, avvolgerà la ragazza, sconvolgendola, fino a suscitare uno scandalo nella sua famiglia e in tutta la società "rispettabile" della città della Louisiana. Nonostante quindi il film abbia una maschera sociale imposta, il regista è stato furbo a confezionare un sentito e caldo tributo alla musica che probabilmente amava, senza farsi accusare di "meticciato", ovvero una specie di reato informale ma tremendamente in voga in certi ambienti. Anche se alcuni esponenti più recenti del cinema afroamericano, come Spike Lee o Barry Jenkins, non amino questo film per evidenti motivi, *La città del jazz* segna uno spartiacque importantissimo per l'era del jazz e del mondo degli afroamericani, risultando un vero e proprio documento musicale. La magnifica interpretazione di Billie Holiday, che cerca di comunicare al mondo intero quanto sia dura allontanarsi dalle proprie radici – i brasiliani la chiamano *saudade*, ma cambia poco – cantando la malinconica *Do you know what it means to miss New Orleans?* (Sapete cosa significa sentire la mancanza di New Orleans?) è tra i momenti *clou* di tutta la filmografia jazz del Novecento. E questo elemento ha doppiamente importanza visto che il brano è stato scritto intelligentemente apposta per questa sceneggiatura, ecco perché ci sarebbe più di un valido motivo per chiamare questo film il primo manifesto d'amore per il jazz, l'unico genere musicale ad aver avuto successo in seguito ad una fuga coatta. Chiudendo il quartiere di Storyville, i *jazz club*, gli *small talks* e i bordelli, i "bigotti" credettero di oscurare e affossare per sempre la memoria della musica del "peccato", per loro incapace di riproporsi altrove con lo stesso etnico colore della meticcia New Orleans. E invece, il destino ha voluto che grazie a questo provvedimento il jazz si sia espanso ovunque, mietendo vittime nel cuore e nell'anima. È un film questo semplice e puro, senza troppe pretese di regia, ma è una opera coraggiosa contro un certo perbenismo borghese, americano e non:

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

lo stesso sentimento di reticenza che per anni i borghesi della musica, ovvero quelli che io chiamo i "nazisti musicali", hanno cercato di ostentare nei confronti del jazz, e anche del blues, un sentimento che attraverso i giovani e

la cosiddetta controcultura, ha finito per assorbirli e che ha addirittura permesso ad artisti quali Charlie Parker, Duke Ellington, Billie Holiday e Louis Armstrong, di esibirsi nei teatri eleganti di tutto il mondo, quei teatri che di solito ospitavano i concerti di musica classica o le opere liriche. Non è un caso che Arthur Lubin faccia interpretare alla protagonista del film proprio la parte di una cantante lirica; la quale, affetta ormai dal carnale e contagioso morbo del jazz, non smetterà per tutta la vita di ricordare la prima volta che di nascosto aveva messo piede in quella surriscaldata bettola di New Orleans. Seguendo lo strampalato blues inserito nel film *Basilicata coast to coast*, diretto da Rocco Papaleo: *Tu che ne sai, l'hai vista mai, Basilicata is on my mind*, canzone che fa il verso a *Georgia on my mind*, tutti noi che non siamo stati a New Orleans in quegli anni, che non abbiamo vissuto il periodo d'oro del jazz, probabilmente non potremmo mai capire a fondo l'anima di questa musica, limitandoci ad amarla come semplici estimatori e non come una religione pagana. Ma non è solo questo, perché anche il pubblico del Festival di Sanremo, edizione 1968, gente che non aveva mai sentito nemmeno pronunciare la parola "jazz", si è sentita trascinare e infiammare, quando Louis Armstrong, nel corso della canzone *Mi va di cantare*, si è lanciato in una vorticosa *jam session*, lasciando tutti a bocca aperta. Ecco, il jazz ha quel tipo di forza che travalica il tempo e ogni cultura. Come scrive Armstrong, nel finale della sua autobiografia citata all'inizio di questo articolo: *Finalmente avevo sfondato. Mi trovavo nel Nord con i più grandi. Suonavo con il mio idolo, il Re, Joe Oliver. Il mio sogno di ragazzo si era finalmente avverato.* E anche il nostro, caro amato *Satchmo*.

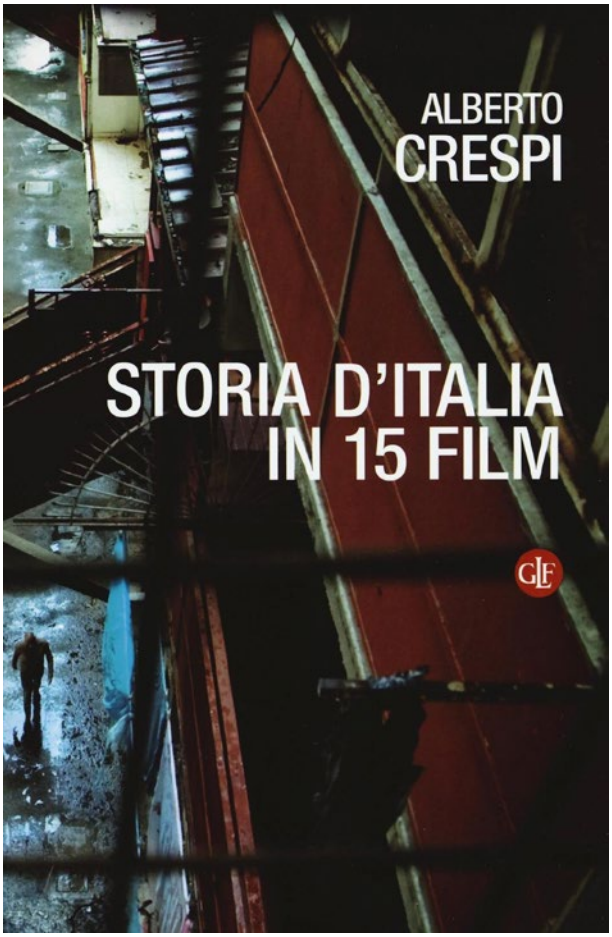
Ignazio Gori

Circola, anche se è abbastanza rara, un'edizione in dvd de La città del Jazz, distribuita dalla Enjoy Movies. Il film necessiterebbe di un restauro e di una nuova edizione con extra sufficienti a capire, soprattutto per i neofiti, la genealogia del jazz a New Orleans e dunque il making of del film.

Abbiamo ricevuto

Storia d'Italia in 15 film

Alberto Crespi



Uscito l'8 settembre del 2016 (data non casuale, visto l'argomento) il volume è stato ripubblicato in edizione economica, con un capitolo "bonus" in più, nell'aprile del 2018.
Ripercorre la storia d'Italia dall'unità ai giorni nostri, individuando 15 momenti storici cruciali (16 nella nuova edizione) e scegliendo, per ciascuno di essi, il film o (in due casi) la serie tv che l'ha raccontato in maniera più potente. In ogni capitolo, poi, si parla di numerosi altri titoli.

Momenti storici e film sono i seguenti:

1. Il Risorgimento / "1860" di Alessandro Blasetti
2. La guerra di Libia / "Cabiria" di Giovanni Pastrone
3. La prima guerra mondiale / "La grande guerra" di Mario Monicelli
4. Il fascismo / "Amarcord" di Federico Fellini
5. L'8 settembre 1943 / "Tutti a casa" di Luigi Comencini
6. La Resistenza / "Se sei vivo spara" di Giulio Questi
7. Il dopoguerra / "C'eravamo tanto amati" di Ettore Scola
8. Il '48 / "Don Camillo" di Julien Duvivier
9. Il boom / "Il sorpasso" di Dino Risi
10. Il '68 / "Sandokan" di Sergio Sollima
11. Da piazza Fontana agli anni Settanta / "Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto" di Elio Petri
12. Il 1974 / "Salò o le centoventi giornate di Sodoma" di Pier Paolo Pasolini
13. Dal magico '89 al berlusconismo / "Il caimano" di Nanni Moretti
14. Il Duemila / "Diaz" di Daniele Vicari
15. 2016 e oltre / "Gomorra – la serie" di Stefano Sollima
16. Ghost track: Fatta l'Italia, ora facciamo gli italiani / "Mafioso" di Alberto Lattuada

Editore:Laterza, 2016
Genere: Critica cinematografia
pp. 264,
euro 17
ISBN: 9788858125229

Il Preludio di una fine

Vola il tempo lo sai che vola e va, /forse non ce ne accorgiamo /ma più ancora del tempo che non ha età, /siamo noi che ce ne andiamo /e per questo ti dico amore, amor /io t'attenderò ogni sera, /ma tu vieni non aspettare ancor, /vieni adesso finché è primavera."
Valzer per un amore, - Fabrizio de Andrè

Danilo Loddo

Chopin nacque a Zelazowa Wola, vicino a Varsavia, nel 1810, da madre polacca padre francese. Bambino prodigio, in seguito alla repressione russa della Rivolta di Novembre (1830) si trasferì a Parigi, dove si mantenne vendendo le sue composizioni e impartendo lezioni private di pianoforte. Gracile e malaticcio dall'infanzia, Chopin diventò presto tubercolotico. Di famiglia borghese, Chopin aveva l'aspetto e i modi di un aristocratico. Abituato da piccolo a frequentare la nobiltà, sembrava lui stesso un principe; sempre vestito con sobria eleganza, impeccabile nel comportamento, riservato, discreto e cortese. Aveva un innato talento teatrale e intratteneva le compagnie con imitazioni e caricature, sia recitate che suonate. Per i figli di George Sand aveva organizzato un teatrino delle marionette e lui stesso si esibiva in mimi e scenette irresistibilmente comiche. Chopin con il denaro era tutt'altro che avaro; era generoso e spendeva molto per begli oggetti, bei mobili, bei vestiti. Pur guadagnando bene con le lezioni e i concerti, non conosceva mai esattamente lo stato delle sue finanze. Era se stesso che non dava facilmente. Era inafferrabile, chiuso, spesso indecifrabile; una natura complessa, fatta di mille sfumature, che solo nella musica esprimeva pienamente. Aveva un fascino sottile e il dono di piacere, ma "era più amabile che amante". A parte pochissimi amici, a Parigi coltivava soprattutto le relazioni brillanti e superficiali di un artista ammirato dall'élite e frequentatore abituale dei salotti aristocratici. Guardava senza partecipare, era timido, ritroso. Nei rapporti con gli altri la sua affabilità esteriore e l'educazione squisita nascondevano talvolta un'indifferenza profonda o una fredda avversione. Incapace di muoversi a suo agio nella vita pratica, Chopin aveva bisogno di persone fidate e forse in George Sand aveva trovato una persona affine alla sua delicata personalità. Fu a Parigi nel 1838 Chopin incontrò George Sand. George Sand,era nata a Parigi nel 1804. La scrittrice se ne andava in giro vestita da uomo, fumava, interveniva nelle discussioni politiche e scriveva romanzi. Prima di invaghirsi degli occhi grigi di Chopin e del suo genio, aveva avuto altre relazioni molto disinvolte, col barone Casimir Dudevant, Stéphane Ajasson, Prosper Mérimée, Alfred de Musset con l'avvocato Michel de Bourges e Félicien Mallefille, precettore di suo figlio Maurice, avuto da Dudevant. George Sand aveva un carattere abbastanza complicato. Chopin invece aveva un carattere riservato e malinconico. La Sand era irruenta e rivoluzionaria: come mai due caratteri così diametralmente opposti si attrassero l'un l'altro? La Parigina fu affascinata dalla fama di Chopin tanto da assillare Franz Listz affinchè chiedesse a Chopin di invitare al suo salotto la Sand perché potesse presentargliela. Chopin dopo l'incontro con la Sand scrisse: *"Che donna antipatica la Sand! Ma è davvero una donna? Quasi quasi mi viene da dubitarne. Il suo viso non mi è simpatico e non mi è piaciuta per niente. C'è in lei perfino qualcosa che mi allontana".* Si può immaginare il suo terrore quando la Sand lo sottopose a una corte. Ma alla fine, tanto disse e tanto fece George, che la diffidenza di Chopin divenne prima curiosità, poi simpatia, e infine attrazione, complice il fatto che Chopin in quel periodo era fragile perché aveva appena rotto con Maria Wodzinska. La convivenza tra i due ebbe inizio attraverso "delle prove generali" che consistettero in un soggiorno invernale a Maiorca. Chopin durante questo soggiorno fu costretto a suonare su un pianoforte sgangherato. Proprio su quel pianoforte, però, Chopin compose moltissimo: è grazie a questo soggiorno che nacque il famoso preludio comunemente detto *La goccia d'acqua.* Preludio che illustra l'umore cupo del musicista. Infatti l'umore di Chopin, divenne sempre più fragile, e la Sand si lamentò più volte, nelle lettere, di doversi occupare di lui come dei suoi figli. Questa relazione durò per altri nove anni. La relazione tra George e Chopin non era salda. Era basata sul cedimento di Chopin a quello che in fin dei conti era stata una momentanea passione della Sand, che però non sembra essersi tradotta mai davvero in amore. Erano troppo diversi. Dal canto suo, Chopin aveva un carattere molto chiuso e poco comunicativo e si limitò a chiudersi sempre di più in se stesso, lasciando che George scambiasse le sue manifestazioni di insofferenza per le insensate crisi di nervi di un malato. *"La grandezza di Chopin sta nell'aver dato forma cristallina a un mondo interiore di immagini fluide e complesse. Ci si addentra in un universo di sensazioni, enigmi, allusioni e richiami, e questo è reso possibile dal senso degli equilibri formali e dalla chiarezza del linguaggio musicale, che riproduce i meccanismi occulti dell'umana natura con la precisione di uno scienziato" (G. Confalonieri).*

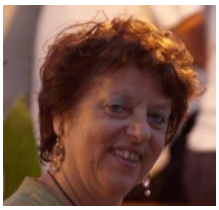
Fryderyk Chopin (1810 - 1849)

George Sand (1804 - 1876), pseudonimo di Amantine Aurore Lucile Dupin, è stata una scrittrice e drammaturga francese

Danilo Loddo

Giorgio Bassani e le leggi razziali

"È nelle poesie che sempre ho cercato di inserire temi nuovi, raramente affrontati nella narrativa: d'altronde, il poeta dice sempre la verità....".



Maria Cristina Nascosi

Giorgio Bassani è stato uno tra i più grandi scrittori e poeti italiani. Per molto tempo è stato valorizzato più all'estero che 'a casa sua', secondo l'ormai obsoleto detto *Nemo propheta in patria*. Nato per caso a Bologna ma ferrarese ed innamorato della sua Ferrara per sempre, 103 sarebbero gli anni che avrebbe compiuto il 4 marzo, mentre il 13 aprile segna la data della sua scomparsa, avvenuta a Roma, sua città d'adozione fin dai tempi di poco successivi alla promulgazione delle Leggi Razziali antiebraiche del 1938 di cui da poco è stato commemorato l'80° anniversario. Giovanissimo aveva mostrato un grande interesse per la musica, la letteratura, il cinema, l'impegno civile ed il tennis: passioni che lo accompagneranno per tutta la vita e che lo unirono al concittadino Michelangelo Antonioni, spesso suo compagno al Circolo del Tennis la Marfisa di Ferrara. Nel 1939 si era laureato in Lettere all'Università di Bologna, e l'anno seguente pubblicò la sua prima opera *Una città di pianura*, usando lo pseudonimo di Giacomo Marchi. Insegnò poi italiano e storia agli studenti ebrei espulsi dalle scuole pubbliche, dal 1938, e nel 1943, come antifascista, venne rinchiuso per alcuni mesi nella prigione cittadina di via Piangipane, in quell'edificio che da alcuni anni ha assunto una vocazione *à rebours*: è divenuto il MEIS, il Museo Nazionale dell'Ebraismo e della Shoah. Lasciò poi Ferrara, prima per Firenze e poi per Roma, dove trascorrerà il resto della sua vita. Poeta, sceneggiatore e redattore, ricoprì anche l'incarico di vicepresidente della Rai. Ma quell'impegno civile di cui si scriveva più sopra lo rese uno dei più impegnati ed incisivi presidenti di Italia Nostra: grazie ad esso riuscì a salvare monumenti imperdibili ormai sulla strada della inarrestabile obsolescenza come il Ghetto e le splendide Mura Rinascimentali di Ferrara, opera di Biagio Rossetti, architetto ferrarese internazionale o la Certosa di Padula, altro autentico patrimonio dell'umanità. Giorgio Bassani, che qui piace definire come il Cantore della Ferraresità, fu per davvero figlio ed uno dei Padri della Cultura del Novecento a tutto tondo, anche e, forse, soprattutto, per la sua fede ebraica 'laica': quelle ingiurie, quelle ferite indelebili procurategli dalle Leggi Razziali, divennero dolorosamente indimenticabili e segnarono, per sempre, la sua *ars* scrittoria ed il suo *modus vivendi*, un po' come era stato per Primo Levi o Walter Benjamin. Il suo 'essere Ebreo', la sua 'perpetua erranza', da sempre han fatto parte del tessuto della sua esistenza, diversificandolo, rispetto ai concittadini ed alla Storia. Ed han disseminato del loro 'esistere' molta parte dei suoi lavori, fin dall'inizio. La sua scrittura in prosa - è, in realtà, uno stile più che mai poetico: è stato detto 'indiretto libero', ma è poesia 'senza rima' e non per questo meno lirica. Basterà rileggere le *Cinque storie ferraresi*, passare per il *Giardino dei Finzi Contini* per poi giungere al suo testamento spirituale, *l'Airone*, un vero capolavoro di 'non detto', di lucida follia, di amore per la vita e la non vita. E le raccolte poetiche non son certo da meno: lì la poesia è 'conclamata', non si nasconde dietro altri 'ruoli', ma, come spesso accade alla letteratura ed al cinema ebraico, si cela dietro un velo di sottile ironia e, spesso, autoironia. Un citarsi addosso a cui non siamo troppo abituati, a volte difficile da comprendere ed ancor più da condividere. Un modo di esprimersi legato anche al linguaggio visivo di Bassani,

Le leggi razziali

La magnolia che sta giusto nel mezzo
del giardino di casa nostra a Ferrara è proprio lei
la stessa che ritorna in pressoché tutti
i miei libri

La piantammo nel '39
pochi mesi dopo la promulgazione
delle leggi razziali con cerimonia
che riuscì a metà solenne e a metà comica
tutti quanti abbastanza allegri se Dio vuole
in barba al noioso ebraismo
metastorico

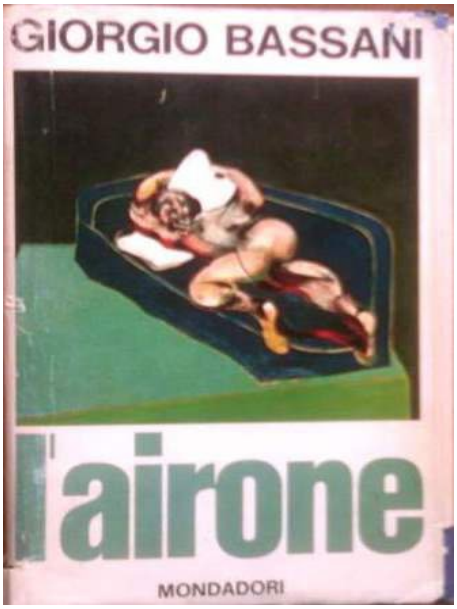
Costretta fra quattro impervie pareti
piuttosto prossime crebbe
nera luminosa invadente
puntando decisa verso l'imminente
cielo
piena giorno e notte di bigi
passeri di bruni merli
guatati senza riposo giù da pregne
gatte nonché da mia
madre
anche essa spiante indefessa da dietro
il davanzale traboccante ognora
delle sue briciole

Dritta dalla base al vertice come una spada
ormai fuoriesce oltre i tetti circostanti ormai
può guardare
la città da ogni parte e l'infinito
spazio verde che la circonda
ma adesso incerta lo so lo
vedo
d'un tratto espansa lassù sulla vetta d'un
tratto debole
nel sole
come chi all'improvviso non sa raggiunto
che abbia il termine d'un viaggio lunghissimo
la strada da prendere che cosa
fare.

Giorgio Bassani (1916 - 2000)

Antonioni e Bassani al Circolo tennis la Marfisa di Ferrara

quello che gli farà prendere le distanze dalle trasposizioni in film dei suoi libri e di cui si parlerà più avanti, perché il suo 'idioma' è già di per sé visivo, un po' come quello di Marguerite Duras, dunque bastevole a se stesso. Per questo, a seguire, si propone una poesia di Giorgio Bassani che ben riporta al 'sentimento' dei giorni delle Leggi Razziali, filtrato dall'acuta, geniale, apparentemente

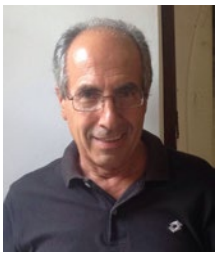


distaccata, eleganza dei versi dell'Autore: si intitola *Le leggi razziali* ed è tratta dalla sua raccolta *Epitaffio*, pubblicata nel 1974 da Mondadori, un...sorriso senza gatto.

Maria Cristina Nascosi Sandri

Sostegni statali per le cineteche del Friuli e di Milano

Le due istituzioni, incluse con un emendamento alla legge 220/2016 tra le maggiori del paese, saranno sostenute dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MIBAC) per la loro attività di tutela e promozione del patrimonio cinematografico


Franco la Magna

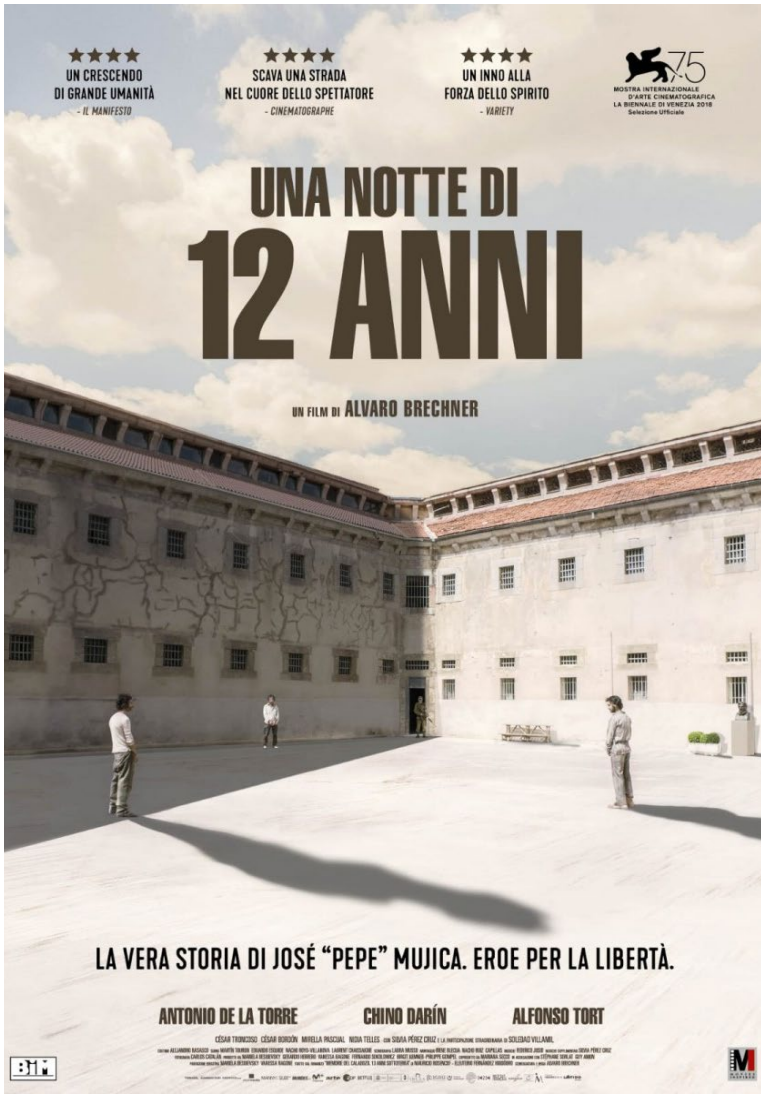
E' bastato un semplice emendamento alla Legge 220/2016 (art. 27), approvato da Camera e Senato a gennaio, per procurare alla Cineteca del Friuli (nata a Gemona all'indomani del terremoto del 1976) e alla Cineteca Italiana di Milano (il più antico degli archivi cinematografici del Paese, vecchio di 72 anni) il tanto agognato riconoscimento del valore culturale dell'attività svolta. Dunque, finalmente le due istituzioni – al pari della Cineteca di Bologna e del Museo Nazionale del Cinema di Torino, a cui sono ora equiparate – sono ora incluse nella lista delle maggiori cineteche italiane a cui la legge garantisce il sostegno del MIBAC, un contributo annuale fisso per le loro attività di tutela e promozione del patrimonio cinematografico. Azzerata la disparità di trattamento (risultato reso possibile grazie all'azione congiunta degli assessori regionali veneti e lombardi e dei parlamentari delle due regioni), le due importanti istituzioni saranno da quest'anno sostenute dal fondo per il cinema e l'audiovisivo con risorse del Mibac. Una "resinosa" boccata d'ossigeno che, si spera, possa garantire per gli anni a venire vita più serena. Nata a Gemona nel 1977, all'indomani del terremoto del Friuli, per volontà di un gruppo di giovani appassionati di cinema, fra cui Livio Jacob, l'attuale presidente e Piera Patat, la Cineteca del Friuli è oggi una delle cinque maggiori cineteche italiane, membro della FIAF, la Federazione internazionale degli archivi filmici e dell'ACE, l'Associazione delle cineteche europee. Le preziose collezioni hanno avuto inizio con una raccolta di titoli di straordinario interesse storico (fratelli Lumière, Méliès, D.W. Griffith, Mack Sennett, Thomas H. Ince, Max Linder, Charles Chaplin e altri), divenute in seguito nuclei portanti delle prime edizioni delle "Giornate del Cinema Muto di Pordenone", oggi appuntamento di rilevanza internazionale che si avvia a festeggiare, nel 2021, la 40ª edizione. Attualmente il patrimonio filmico di Gemona ammonta a 22.431 titoli in pellicola, di cui 1.383 del periodo muto. Fra le acquisizioni più consistenti degli ultimi quindici anni si contano 700 film (prevalentemente titoli americani dagli anni '30 agli anni '70) donati dal George Eastman Museum di Rochester, 300 film italiani degli anni '70 rimpatriati dal Sudafrica, 300 lungometraggi (completi di trailer e manifesti) e 80 documentari ovvero un terzo della collezione del distributore Attilio Cappai e oltre 600 pellicole della collezione del veronese Gian Maria Buffatti. La Cineteca è dotata altresì di un laboratorio digitale, completo di lettori per l'acquisizione di materiali su nastro magnetico e di uno scanner di ultima generazione che consente la digitalizzazione di film a 16 e a 35mm (fino ad oggi sono stati digitalizzati 240 film; di questi, 58 filmati sulla Grande Guerra sono visionabili sul canale YouTube della Cineteca). Parallelamente al patrimonio filmico, negli anni è enormemente cresciuto il patrimonio librario, fotografico e documentario, inoltre si è esteso lo spettro delle sue attività, che spaziano dall'editoria alla produzione di documentari, alla gestione della sala cittadina, il Cinema Sociale, digitalizzato nel 2014 (a Palazzo Gurisatti, sono disponibili 25.000 fra volumi e opuscoli di cinema e 800 riviste, storiche e correnti e 30.000 titoli in vhs, dvd e blu-ray). L'altra istituzione inclusa nell'emendamento, la Cineteca di Milano (costituita a Milano dai registi Luigi Comencini e Alberto Lattuada nel 1947 con lo scopo primario di conservare e valorizzare il patrimonio filmico e diffondere, a livello nazionale ed internazionale, la cultura cinematografica) vanta due importanti primati: è il primo archivio film del nostro Paese riconosciuto (sin dal 1948) dalla Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) e conserva un importantissimo lotto di pellicole su supporto nitrato di pregio e di rilevanza europea che ne fa uno dei più importanti giacimenti europei di film muti. Tra gli oltre 35.000 titoli della cinematografia mondiale, dalle origini fino ai giorni nostri, l'archivio conserva inoltre (e questa costituisce un'altra specificità) un lotto di animazione italiana di eccezionale rilevanza, che tutto il mondo ci invidia (ogni tanto anche l'Italia, fortunatamente, suscita di questi sentimenti). In questi ultimi anni la Cineteca ha raggiunto importantissimi obiettivi: la riunificazione negli spazi concessi dalla Regione Lombardia presso l'Ex Manifattura Tabacchi di sede operativa, direzione, archivio film, laboratorio di restauro digitale e postproduzione, collezioni del Museo; riallestimento in una veste ancor più interattiva, con l'aggiunta della realtà potenziata del MIC- Museo Interattivo del Cinema; la partecipazione come capofila a bandi europei con progetti originali sulla "alfabetizzazione cinematografica" rivolta ai giovani; l'apertura al pubblico nel 2018 della "Biblioteca di Morando", che raccoglie non solo libri ma i fondi extrafilmici, (dal 2019 la Biblioteca ospiterà anche una videoteca, la più ricca di titoli sul territorio lombardo); l'avvio nel 2018 del progetto triennale "Dogville", che propone una stagione teatrale di alto livello presso Area Metropolis 2.0 a Paderno Dugnano, bi-sala di prima visione gestita da Fondazione Cineteca Italiana dal 2006; la riqualificazione nel 2019 di Spazio Oberdan, uno dei luoghi di cultura multifunzionali più importanti di Milano, la cui sala cinematografica è gestita da Fondazione Cineteca Italiana dal 1999, che diventerà anche la sede di MEET, centro internazionale per la Cultura digitale. Inoltre è in continua crescita il successo del festival annuale di Fondazione Cineteca Italiana Festival Piccolo Grande Cinema, quest'anno alla dodicesima edizione, primo Festival a Milano e in Lombardia dedicato al cinema per l'infanzia e per i ragazzi con film inediti provenienti da tutto il mondo, in due programmazioni distinte, pensate per le scuole e per le famiglie. Un modo di accostare genitori, giovani e giovanissimi alla *settima arte* con una programmazione ad hoc. Di questi "miracolosi" emendamenti speriamo che pentastellati & Co. siano prodighi in futuro, anche con altre istituzioni culturali da troppo tempo "flatus vocis" proprio nel paese in cui più d'ogni altra andrebbero difese e sostenute

Franco La Magna

Una notte di 12 anni

Marino Demata

Uruguay 1972. Dopo la sconfitta del movimento rivoluzionario capeggiato dai Tupamaros, si insedia una dittatura che verrà ricordata tra le più feroci ed efferate dell'America Latina, decisa a fare piazza pulita di ogni opposizione e di distruggerne anche ogni futura possibilità. La prima sequenza di *Una notte di 12 anni* di Alvaro Brechner ci rimanda subito alla orribile esperienza e al terribile clima di quegli anni riservati ai nove più "pericolosi" prigionieri politici e oppositori del regime: siamo nell'area comune di un carcere, la musica viene diffusa ad altissimo volume per coprire le urla di dolore dei prigionieri incappucciati, alla mercé di ogni possibile e spietata violenza da parte delle guardie carcerarie. In realtà non si tratta di semplici prigionieri politici. Le autorità dittatoriali dell'Uruguay assegnano loro la condizione di "ostaggi". Questo significa che, in caso di improvvisi attentati nei confronti del regime, uno dei nove prigionieri verrebbe giustiziato. Dunque è utile per i regime tenerli in vita, anche se in condizioni disumane. Ma la violenza fisica non è nulla di fronte alla violenza psicologica cui sono sottoposti i prigionieri, ritenuti i più pericolosi e i più compromessi con le precedenti lotte rivoluzionarie. Bisogna fiaccare non tanto i loro corpi, ma lo spirito e l'intelligenza . I nove prigionieri/ostaggi vengono divisi in tre gruppi e spostati continuamente da un luogo di detenzione all'altro in una sorta di esperimento teso a fiaccare il morale e a interrompere bruscamente ogni possibile assuefazione ad un luogo, in un crescendo di mortificanti disagi. Il film segue il peregrinare di tre prigionieri, esemplificativo, secondo il regista, di ciò che nel frattempo accade anche agli altri sei, accomunati dalla medesima sorte. I tre prigionieri di cui seguiamo nel film le vicende lungo l'arco di ben 12 anni sono due tupamaros ritenuti tra i più pericolosi, José Mujica e Eleuterio Fernandez Huidobro, e un intellettuale, il giornalista Mauricio Rosencof. Il film ci mostra come i tre sperimentano di volta in volta sempre nuove feroci atti di repressione: dal negare la possibilità di vedere la luce e l'esterno, alla riduzione progressiva degli spazi entro i quali muoversi.



Il regista del film Alvaro Brechner, che già si era segnalato per un paio di film molto significativi, tra i quali ci piace citare l'ottimo *Mr. Kaplan*, ha il grande merito di farci apparire il dramma dei tre prigionieri come la metafora del dramma dell'intero Paese sotto la pesantissima dittatura militare. Narrato però in questi termini, il film può apparire da un lato come un'opera di denuncia civile e politica, dall'altro un'opera che non si discosta dal classico filone carcerario. In realtà entrambi questi versanti non esauriscono la complessità ed anche la bellezza di questo film. Brechner riesce a trasmettere allo spettatore squarci di umorismo che di volta in volta interrompono la cupa descrizione della pesantezza della vita carceraria, con notazioni che mettono alla berlina l'ottusità degli aguzzini e dei loro capi. Un esempio è dato dalla impossibilità della defecazione di uno dei prigionieri, col braccio ammanettato troppo in alto, e con le guardie carcerarie alla ricerca di una soluzione che, in maniera ottusamente burocratica, chiama in causa le intere gerarchie presenti nel luogo di detenzione. Ma l'aspetto sul quale il regista si sofferma con maggiore frequenza parte da una domanda: come è stato possibile per i tre detenuti sopravvivere in quelle orribili condizioni per ben 12 anni? Come hanno fatto a non cedere di schianto, a non arrendersi ad una condizione di esistenza che non ha più nulla in comune con la "vita"? Ce lo spiega il regista e, prima di lui, uno dei tre prigionieri, l'intellettuale e scrittore Mauricio Rosencof nel libro autobiografico *Memorie dal Calabozo* (così venivano chiamate le fetide prigioni) , presentato a Roma nel 2009. È vero – racconta Rosencof - "non potevamo allungare le braccia, tanto era stretta quella fossa. E ovviamente, non era possibile incontrare nessuno, nell'ora d'aria e per mangiare. Tantomeno comunicare con il mondo esterno, esclusa la visita una volta al mese dei familiari". Eppure non c'è mai stata resa in nessun giorno dei 12 anni trascorsi. La forza dei tre prigionieri consiste nel trovare di volta in volta dei motivi per impegnarsi, pur con nessun mezzo a disposizione, in qualcosa per la quale valga ancora la pena di sopravvivere. Ed ecco che magicamente scoprono che un muro divisorio li separa l'uno dall'altro. Quel muro può diventare veicolo di reciproca comunicazione: battendo sul muro inventano un linguaggio semplice e rudimentale, dove il numero delle battute rappresenta una lettera dell'alfabeto, dove, ad esempio, tre battute sta per C e sei battute sta per F. Questa scoperta apre ai nostri tre eroi le soglie di un mondo nuovo, fatto di continua comunicazione e di scambi di esperienze e soprattutto di speranze. In questo modo possono perfino organizzare partite a scacchi. E che dire del modo col quale Mauricio Rosencof, il poeta e intellettuale del gruppo, riesce a convincere una guardia carceraria ad accettare il proprio aiuto nello scrivere lettere d'amore alla ragazza della quale è perdutamente innamorato? Dopo una fase di diffidenza la guardia capisce l'utilità di servirsi di un poeta per migliorare il proprio livello di comunicazione con la sua amata. E dunque anche questo diventa motivo di sopravvivenza per Rosencof. Insomma l'esperienza che il film ci vuole comunicare è che, anche nelle situazioni più disperate, l'istinto di sopravvivenza prevale e ci mette in condizione di trovare espedienti che riallacciano il proprio io alla vita, all'umanità. In questo contesto molto significativa è la scena nella quale, dopo otto anni di assenza di ogni

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

lettura, a Rosencof viene nascostamente regalato un libro da una dottoressa incaricata di verificare le sue condizioni di salute. Si tratta solo di un libro di medicina, ma rappresenta un altro tassello che collega il prigioniero al mondo, alla vita. Si potrebbe forse affermare che Rosendof, rispetto ai suoi due compagni di prigionia, e rispetto anche agli altri sei capi della fallita rivoluzione, avesse armi più robuste per affrontare la tragica nottata lunga 12 anni. Ci riferiamo alle armi della cultura, della poesia, della fantasia. Ma Rosencof afferma nella sua opera che fantasia e poesia appartengono a tutto il popolo dell'Uruguay: "Un uruguaiano su 54 – ricorda Mauricio – è passato attraverso il carcere, o ha dovuto subire processi o interrogatori. Ebbene, non c'è una sola persona che non abbia lasciato a ricordo di questa esperienza una poesia, un racconto, un ricordo. Lo spirito, da noi, anche se depresso, continua a cantare." Dopo 12 anni (ben 4323 giorni di detenzione), i tre prigionieri ottengono la libertà, grazie al crollo del regime autoritario decretato dal popolo che non si riconosce nei contenuti del referendum imposto dai Generali e, come nel Cile di Pinochet, decretano la fine della barbarie politica alla prima occasione democratica che si presenta. Al ritorno alla vita civile (ma forse è più giusto affermare alla vita tout cour), José Mujica e Eleuterio Fernandez Huidobro vengono eletti a furor di popolo al Parlamento. Il primo diventerà il popolare e amatissimo Presidente dello Stato dell'Uruguay per cinque anni. Mauricio Rosencof, poeta, giornalista, romanziere, ma anche a suo tempo leader del movimento dei Tupamaros, è stato assessore alla cultura a Montevideo. Ha scritto, oltre che *Memorie dal Calabozo*, altri romanzi di memorie, articoli, poesie. I popoli hanno troppo spesso la memoria corta. La cultura ha il grande compito di far ricordare ai popoli le tragiche dittature: Uruguay, Cile, Argentina, altri Paesi dell'America Latina. E le dittature ancora presenti in tanti Paesi del mondo. A Roma, presentando il suo libro nel 2011 "El barrio era una fiesta" (1), ha affermato con grande forza: "Ciò che serve è una unica, grandissima barricata di memoria contro l'oblio, che non deve esistere né in Italia, né in Uruguay né in tutto il mondo". *Una notte di 12 anni* è un film veramente sorprendente per la sua bellezza, per le nitide immagini, che pur trasmettono cupe e stranianti situazioni, per limpida capacità narrativa che non concede nulla alla commozione, all'enfasi e all'emozione. Il film è stato presentato alla mostra del cinema di Venezia nella sezione "Orizzonti" ed ha riscosso un grandissimo successo di pubblico e di critica. Peccato che non fosse nella sezione relativa al concorso principale: siamo certi che la Giuria non avrebbe potuto fare a meno di assegnare qualche riconoscimento ad un'opera di così rilevante valore.

Marino Demata

(1) https://rivegauche-filmecritica.com/2013/11/17/intervista-a-mauricio-rosencof-el-barrio-era-una-fiesta-sub-italiano/

Il signore e la signora Smith (Mr. & Mrs. Smith) di Alfred Hitchcock

L'unica commedia del regista del brivido. Cast: Carole Lombard, Robert Montgomery, Gene Raymond, Jack Carson, Lucile Watson

Giuseppe Previti

David e Ann Smith sono felicemente sposati da tre anni, e hanno adottato un metodo di consultazione reciproca che fa sì che ogni crisi tra loro si risolva facilmente. Giunge una notizia inaspettata, per un vizio di forma il loro matrimonio non è valido, e va celebrato nuovamente. Ma a questo punto salta tutto, sembra che entrambi vogliano provare l'ebrezza di essere di nuovo scapoli, e cercano nuove compagnie. Il primo a stufarsi sarà David che cerca di riconquistare Ann, ma sa solo rendersi odioso e opprimente. Lei pur essendo molto gelosa cerca di non mostrarlo, ma alla lunga l'amore che li lega e che non è venuto meno, trionfa...Una tipica commedia americana anni '30 girata tra il settembre e il novembre del 1940 e uscita nelle sale cinematografiche il 31 gennaio 1941, e fu considerato uno dei migliori film dell'anno. La cosa insolita che ci ha spinto a rivedere questo film è che la regia sia di Alfred Hitchcock, un mago della suspense, qui invece si è cimentato nella commedia trattando il rapporto di coppia, un tema che però magari in altre situazioni ha affrontato più volte,

Carole Lombard e Robert Montgomery in "Mr and Mrs Smith"

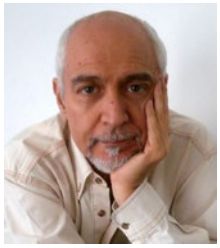
parlando di gelosia, di vendetta, di tradimento. E del resto questa trama ricorda un po' la vita del regista che ha sempre avuto con la moglie un rapporto abbastanza altalenante. Un Hitchcock che sorprende con una regia che gioca molto sui temi brillanti, ma anche usando molto la carta dell'umorismo. Ma si vede anche la mano del regista della suspense, molte inquadrature sembrano voler evidenziare una certa inquietudine, tipica questa dei film di tensione. Ripetiamo, la curiosità maggiore di *Mr. and Mrs. Smith* sta nel trovarvi come regista il mago degli intrighi, l'uomo che immagina i delitti più efferati, che sa suscitare le sensazioni più torbide. Invece il maestro del brivido ha dimostrato di saper girare anche commediole brillanti, tipicamente hollywoodiane, a mezza strada a volte tra il divertente e

il demenziale. Hitchcock, del resto uomo sposato, si diverte a dissertare sui litigi e le incomprensioni della vita di coppia, tipici anche delle coppie più felici. Pellicola girata nel 1940 quando Hitchcock aveva da poco girato a Hollywood, dove andò ad abitare in una casa affittatagli da Carole Lombard, allora al massimo del suo splendore. Come si ripeterà in seguito sembra che Hitchcock si innamorò subito della Lombard e fu quindi ben felice di poter girare un film con lei. Purtroppo la Lombard, moglie di Clark Gable, perirà un anno dopo in un incidente aereo. La storia regge bene ancora oggi, le commedie sulle inquietudini coniugali vanno sempre di moda e ancora oggi possono piacere. La Lombard e Robert Montgomery erano due attori molto amati e ben adatti a queste commedie disimpegnate, dove l'ironia, la tenerezza, la voglia di...castigare il partner un po' desiderato fa il paio con un'atmosfera gioiosa e giocosa. Una riproposta di un regista che diverrà celebre per ben altri temi ma che ci è sembrata interessante riproporvi proprio per completare la conoscenza di una grande personalità.

Giuseppe Previti

I dimenticati #51

Marcello Spada


Virgilio Zanolla

"Gli attori hanno il privilegio di regalare sogni e amore a persone che non conoscono, che non hanno mai incontrato, ma la vita è un film molto più grande di uno spettacolo cinematografico", ha detto Nicole Kidman. In questo deve aver sempre creduto Marcello Spada, uno il quale, prima che gli capitasse l'occasione quasi per caso, a lavorare nel cinema non ci pensava proprio; tanto che, dopo una certa data, fece una diversa scelta di vita, sicché da allora il dorato mondo del set rimase per lui solo un piacevolissimo ricordo, una sorta di delizioso 'peccato di gioventù'. Si chiamava Marcello Loreti Spada Abruzzesi, e riguardo all'anagrafe c'è chi lo vuole nato a Ravenna l'11 gennaio 1905, chi più attendibilmente (perché sulla base d'una sua dichiarazione) a Roma il 18 novembre dello stesso anno. Figlio di uno stimato medico, Marcello giunse al cinema attraverso lo sport: alto, asciutto, atletico, ventenne giocava a calcio come terzino nella Pro Roma, squadra dove militava anche il futuro produttore Mario Zama, che fin d'allora bazzicava gli ambienti cinematografici, tanto che presto sarebbe stato nominato direttore della filiale italiana della Metro Goldwyn Mayer. Fu Zama a presentarlo al giornalista e critico cinematografico Corrado D'Errico, che in quel periodo si apprestava a entrare nel cinema come assistente alla regia di Mario Camerini. E fu D'Errico a indirizzarlo a Camerini, allora a Napoli per visionare alcuni esterni del film che si preparava a girare, *Kiff Tebbi*. La vicenda, d'ambientazione africana, tratta da un racconto di Luciano Zuccoli e sceneggiata da Luciano Doria col contributo di Camerini e dello stesso D'Errico, narrava la storia di Ismail, un giovane libico educato in Europa, che tornato in patria nel 1911 è coinvolto nel conflitto italo-turco; egli salva la vita della giovane Mné, di cui s'innamora, e alla quale, dopo altre peripezie si ricongiunge, mentre gli italiani trionfano sui turchi. Bene impressionato dal bell'aspetto e dalla serietà di Marcello, Camerini, che per girare il film disponeva d'un budget limitato, decise di affidargli la parte del protagonista, mentre quella di Mné andò a Donatella Neri, una giovane attrice messasi in luce l'anno prima nel kolossal *Gli ultimi giorni di Pompei* di Carmine Gallone ed Amleto Palermi. Girato in vari luoghi libici (Tripoli, Jeffren, Cufra, Giafara), a Sorrento e negli studi della Palatino a Roma, *Kiff Tebbi* uscì sugli schermi italiani nel dicembre 1928 registrando un lusinghiero successo: era il primo incontestabile buon esito dopo gli anni di terribile crisi del nostro cinema iniziati nel '24. Il film godé di buona accoglienza anche all'estero: fu proiettato a Parigi, Londra e New York e meritò cospicui elogi. In quello stesso 1928 si riporta che Marcello prese parte anche a un film diretto da Andrea Uccellini, *Il richiamo*: opera che tuttavia non appare nei principali elenchi filmografici del muto. Il sospetto, lecito, è che sia stata fatta un po' di confusione tra l'attività di Uccellini, già attore e all'epoca corrispondente da Parigi dell'"Eco del cinema", e il film *Il richiamo della terra* di Giovannino Bissi, che appunto è del '28: dove però il nome di Spada non risulta nel cast; oppure (e forse con migliori ragioni) con *Il richiamo del cuore* dell'italo-irlandese Jack Salvatori, un film del '30 dove anche qui l'attore non appare nel cast. La professionalità di Marcello colpì anche Alessandro Blasetti, che lo volle protagonista del suo primo film, *Sole* ('29), nei panni dell'ingegner Rinaldi, accanto a Dria Paola e Isa Pola: una vicenda ambientata nelle paludi dell'Agro Pontino appena bonificate dal regime fascista, e relativa ai conflitti tra proprietari e contadini locali e bonificatori. Il film - del quale purtroppo restano oggi soltanto i primi 11 minuti - ottenne entusiastici consensi critici, ma distribuito male e con grande fatica, registrò scarsissimi incassi. Molti consensi ebbe pure Marcello, definito da Giuseppe Bini in un articolo sul settimanale torinese "La vita cinematografica" "artista di primissimo ruolo per la finezza seria e signorile della sua arte, l'eleganza della persona, la prestanza fotogenica di cui è fortemente dotato" (10 giugno 1929). Considerato ormai l'attor giovane di punta della nostra rinascente cinematografia, Spada venne cooptato per il ruolo di Enrico nella commedia sentimentale *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli ('30), il primo film italiano sonoro apparso nelle sale cinematografiche; ma quasi all'ultimo minuto gli venne preferito il veneto Elio Steiner. Quell'anno Marcello fu comunque presente in una pellicola sonora, il cortometraggio di Mario Almirante *Ninna nanna per dodici mamme*, con Odoardo Spadaro. Verso la fine del 1930 si trasferì a Parigi, per lavorare nel Cinéma Studio di Joinville-le-Pont, 11 chilometri a sud-est della capitale francese, ovvero dove allora la Paramount realizzava le versioni di film americani in altre lingue: apparve dapprima in un piccolissimo ruolo nella commedia drammatica *Mon gosse de père* di Jean de Limur ('30), in un cast nel quale spiccavano Adolphe Menjou, Alice Cocéa, Roger Tréville e Meg Lemonnier. Poi con Carmen Boni, Maurizio D'Ancora, Camillo Pilotto e altri validi attori di casa nostra prese parte nel ruolo di Robert Stone a *La vacanza del diavolo* ('31), l'adattamento nostrano ad opera di Jack Salvatori di *The Devil's Holiday* di Edmund Goulding. Rientrato in Italia, lavorò ne *La tavola dei poveri* di Blasetti ('32), una commedia tratta da un atto unico di Raffaele Viviani, che nel film interpretò il ruolo del protagonista, il marchese Isidoro Fusaro; Marcello fu Nello Valmadonna, l'innamorato di sua figlia Giorgina (Leda Gloria). L'anno seguente fu chiamato dal regista esordiente Raffaele Matarazzo a interpretare il ruolo del protagonista Carlo nel bellissimo *Treno popolare* ('33), accanto alla ventiduenne bolognese Lina Gennari (Lina), allora nota solo come ballerina della compagnia dei fratelli Schwartz e alla sua prima esperienza davanti alla macchina da presa, e all'ottimo Carlo Pietrangeli (Giovanni). La vicenda del film - tutto girato in esterni - è semplice e scarna: una soleggiata domenica mattina, in un treno popolare che viaggia da Roma a Orvieto, la giovane Lina che ha accettato di trascorrere la giornata col noioso collega e corteggiatore Giovanni conosce il simpatico e avvenente Carlo, il quale si offre di far da guida alla coppia una volta ad Orvieto; giunti là, nel corso di un giro in bicicletta Carlo e Lina distanziano Giovanni, che a un certo punto sbaglia anche strada, e

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

rimasti soli, ne approfittano per una passeggiata in barca sul fiume Paglia, ma finiscono per cadere in acqua, e si rifugiano presso un capanno a fare asciugare i vestiti, dove li raggiungerà Giovanni. Alla fine, scambiando un bacio Carlo e Lina confessano la reciproca attrazione; sul treno del ritorno, per Giovanni ci sarà forse da consolarsi con una graziosa e giovanissima passeggera (la diciassettenne Maria Denis). Il film, che si avvalse della bella colonna sonora dell'esordiente Nino Rota, fu molto apprezzato dalla critica, ma abbastanza inspiegabilmente non altrettanto dal pubblico. Marcello ebbe un altro ruolo interessante in Germania, dove lo volle Max Ophüls nel film *Le rencontre*: ma assai presto questi dové lasciarne la regia perché, in quanto ebreo, con l'avvento del nazismo fu costretto ad abbandonare il paese; l'incarico di condurre a buon fine le riprese passò ad un altro grande personaggio dello spettacolo tedesco, il regista Max Reinhardt: il quale però, essendo anch'egli ebreo, con altrettanta celerità venne indotto ad allontanarsi dal set per rifugiarsi in Austria: sicché il film non venne mai ultimato, e dello stesso non abbiamo notizie. Nel '36 Marcello ebbe la parte del protagonista, Arnaldo (un giovane nobile appassionato di corse automobilistiche), nella commedia *La danza delle lancette* di Mario Baffico, accanto a Barbara Monis, Ugo Ceseri, Luigi Almirante, Laura Nucci e Osvaldo Valenti; apparve quindi nella fiabesca farsa *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* di Carlo De Lellis (alias Giorgio Simonelli), nei panni del cantore Brunello, che finirà per sposare la vaga principessa Fiorella (Silvana Jachino). Nel ruolo di Arunte, il fidanzato di Velia (Isa Miranda), egli prese parte al film storico *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone, girato tra il '36 e il '37 per buona parte negli stabilimenti romani della Cines. Un progetto ambiziosissimo, che (come già ventitré anni prima *Cabiria* di Pastrone) si valeva delle musiche di Ildebrando Pizzetti. Nonostante gli ottimi attori e le eccellenti maestranze tecniche, a tanti anni di distanza è impossibile non giudicare il film molto più di un indigesto polpettone, dove chi impersona il protagonista (Annibale Ninchi) appare inadeguato, e se si prescinde da qualche bella scena di battaglia, incombe una certa monotonia; non si vedono legionari romani con l'orologio al polso come invece più volte è stato detto, ma nella scena che precede la battaglia di Zama, quando gli eserciti si fronteggiano in campo aperto, si scorge sullo sfondo spostarsi veloce da una parte all'altra un'automobile bianca. Il ruolo di Marcello venne poi penalizzato dai tagli operati in sede di montaggio. Egli ebbe ancora una piccola parte, l'ultima della sua decennale carriera d'attore: quella del tassista napoletano, nella commedia francese *A Venezia una notte* (À Venise une nuit, 1937) di Christian-Jacque, con Elvire Popesco, Albert Préjean e Marcel Moulodij, girato in parte nel nostro paese. Marcello amava molto recitare, ma non viveva per trovarsi davanti al set. Così, quando comprese che le buone occasioni per mettersi in luce come attore andavano rarefacendosi, senza lasciare il cinema passò a occuparsi di produzione e specifiche tecniche. Ad allontanarlo per sempre dalla recitazione contribuirono alcuni importanti accadimenti: l'improvvisa morte del padre e il richiamo alle armi; nel giugno '40, all'entrata in guerra dell'Italia, egli si trovava già in uniforme, perché espletava servizio tra gli addetti alla Difesa costiera di Napoli. Finito il conflitto, valutando realisticamente le sue possibilità di tornare come attore nel cinema, consapevole che molte cose erano cambiate, ritenne più saggio dedicarsi ad altro: e seguendo l'esempio del padre si laureò in Medicina ed esercitò l'attività di medico. È morto in data imprecisata nel 1995, forse già novantenne. I tredici film a cui ha preso parte (uno, mai uscito né ultimato, probabilmente perduto, l'altro d'incerta identificazione) l'hanno consegnato lo stesso alla storia del nostro cinema.

Marcello Spada e Dria Paola in "Sole" (A.Blasetti, 1929)

Marcello Spada e Lina Gennari in "Treno popolare" (R. Matarazzo, 1932)

Marcello Spada, Barbara Monis, Osvaldo Valenti ecc. "La danza delle lancette" (Mario Baffico, 1936)

Marcello Spada, Lina Gennari e Carlo Petrangeli ("Treno popolare," 1932)

Virgilio Zanolla

Nota dell'autore

A chi mi chiede come mai i personaggi presentati in questa rubrica siano in larga maggioranza stranieri, chiarisco subito: non mi sono affatto dimenticato degli italiani, anzi, ho appuntato i nomi di una dozzina di figure 'papabili'; il problema è che esse sono così colpevolmente 'dimenticate' da risultare arduo rintracciare notizie su di loro, giacché l'intento che mi prefiggo in queste due pagine è anche quello di apportare ogni volta informazioni inedite. Il lettore ricorderà cosa successe nel caso di Lia Franca (n° 43, ottobre 2016): dove la mancanza di tempo nella verifica dei ragguagli per la necessità di consegnare il pezzo entro una certa data mi costrinse a una rettifica nel numero successivo, per correggere un grossolano errore tuttora presente sulla scheda Wikipedia dedicata all'attrice triestina. Onde evitare il ripetersi di casi simili mi sforzo di proporre 'dimenticati' italiani solo quando dispongo dell'indispensabile corredo d'informazioni biografiche, ma talvolta, purtroppo, il loro reperimento si rivela improbo anche in tempi non brevi: come per il personaggio di oggi, riguardo al quale le note extra professionali sono davvero pochissime. Di ciò mi scuso e prometto che sarà l'ultima volta: preferisco il silenzio al dover riportare quasi solo cose già scritte da altri.

V.Z.

Poetiche

7 vizi Capitale

Piotta

Nord, Sud, Ovest, Est, Roma è
Così grande che di notte ti prende, ti inghiotte
Fotte la mente
Un gigante che ti culla tra le urla che non sente
Ti compra, ti vende, ti innalza, ti stende
Ti usa se serve, ti premia, ti perde
Chi parte, chi scende, chi bluffa, scala
Fredda come all'artico Sahara
Dentro alle coperte tue, questa notte che te non ci sei
Nuda come a Roma ed è così che ti vorrei
Che dal mare ripercorre il cielo come l'acqua e il fiume
Che paure non ne hai avute mai
Donne come lei che mi lega le sue corde
Tese, di andare con candele accese
Nere come il Sanpietrino, bianchi come il marmo
Come gocce di rugiada che riflettono il mio sguardo
Roma cruda, Roma cruda
Roma cruda
Nuda come la bellezza, grande come Roma
Santa e dissoluta, Roma ama e non perdona
Roma te divora come 'n barracuda
Roma nuda, nuda, nuda
Nuda come la bellezza grande come Roma
Santa e dissoluta, Roma ama e non perdona
Roma te divora come 'n barracuda
Roma nuda, nuda, nuda
Levante, ponente, maestrale, scirocco
Le rose, i venti, le spine un rintocco
Mi blocco, tramonto, palazzi fino al mare
Sette vizi capitale, sembra di affogare
Nel bianco e nero di un ricordo che non m'appartiene
In mezzo a canti di sirene, fredde come iene
Dove sete di vendetta veste sete su misura
Roma benedetta a volte Cristo, a volte Giuda
Roma barbara e cultura, DNA complesso
Roma è così che fa, seduce dall'ingresso
Triste come un tango, tra l'oro e il fango
Roma è un passo a due volteggiando sull'asfalto
Roma è un volto stanco, di Madonna con le lacrime
Gelosa, invadente, custode d'anime
Curiosa, indolente, infedele, preghiera
Roma mani infami dentro l'acquasantiera
Nuda come la bellezza, grande come Roma
Santa e dissoluta, Roma ama e non perdona
Roma te divora come 'n barracuda
Roma nuda, nuda, nuda
Nuda come la bellezza grande come Roma
Santa e dissoluta, Roma ama e non perdona
Roma te divora come 'n barracuda
Roma nuda, nuda, nuda
Roma cruda, Roma cruda
Roma cruda
Roma cruda, Roma cruda
Roma cruda

Nuda come Roma, grande come la bellezza
'Na madre premurosa, che te mena e t'accarezza
Lavoratore stanco, pezzo grosso, bandito
Vorresti esser tu stanotte er figlio preferito
Ma sei come a tutti l'altri, facce stanche alla fermata
Occhi bassi, mani in tasca, a ripensà alla tua giornata
Tutto ciò che c'hai, te lo sei dovuto sudare
Zero privilegi, stile mafia capitale
Quelli che c'hai intorno, alla vita je hanno dato un prezzo
Er compenso giornaliero per consumasse pezzo a pezzo
Poi alzi l'occhi, vedi Roma
E chi vive davero sta città, ritrova el senso a tutto
E nun se ne vo più annà, nun se ne vo più annà
Nun se ne vo più annà

Piotta

Compositori: Massimo Filippini / Francesco Santalucia / Tommaso Zanello

Un singolo del rapper Piotta (pseudonimo di Tommaso Zanello). La canzone viene utilizzata anche come sigla della serie televisiva Suburra del 2017, prequel dell'omonimo film del 2015, a sua volta ispirato dal romanzo di Giancarlo De Cataldo e Carlo Bonini. La prima stagione, composta da 10 episodi, è stata diretta da Michele Placido, Andrea Molaioli e Giuseppe Capotondi, è stata distribuita da Netflix

Una parabola sulle vittime escluse dalla Storia: Porcile

"Shhh. Non dite niente."
Pier Paolo Pasolini, Porcile. Battuta finale del film.

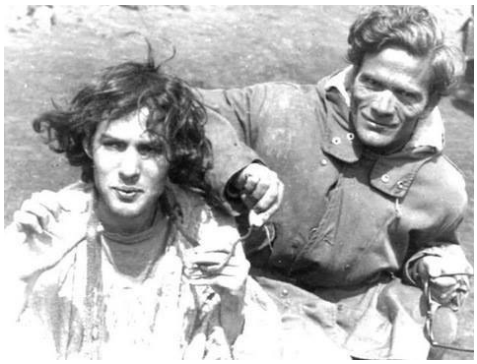
Tra il 1968 e il 1969 Pasolini realizzò *Porcile*: primo film del poeta-regista in cui, mediante la tecnica del montaggio alternato, si succedono due episodi apparentemente slegati tra loro e ultimo film in cui viene messo in scena il presente.

Giorgia Bruni

"[...] il contenuto politico implicito nel film è una disperata sfiducia in tutte le società storiche. Dunque anarchia apocalittica. Essendo così atroce e orribile il 'senso' del film, non potevo che trattarlo: a) con distacco quasi contemplativo; b) con umorismo".[1]

I protagonisti sono entrambi due ragazzi, imbrigliati – loro malgrado – nella rete infuocata dei loro rispettivi periodi storici, da cui saranno letteralmente fagocitati. La diversità o, meglio, l'estremizzazione di quest'ultima, è il trait d'union tra il giovane dell'episodio ambientato nel passato, di cui vestì i panni Pierre Clémenti e il rampollo tedesco Julian, interpretato da Jean-Pierre Léaud, affetto da una totale indifferenza nei confronti di tutte le persone che lo circondano: la madre, il ricco padre industriale (Sig. Klotz) ma, soprattutto, nei riguardi di Ida (Anne Wiazemsky), che vorrebbe sposarlo. Quest'ultimo è tratto dall'omonima tragedia teatrale di Pasolini. Ambedue le storie sembrano costruite in maniera speculare, quindi complementare: Clémenti si muove in un territorio sconfinato ma apocalittico e non parlerà mai se non alla fine mentre la storia calata nella contemporaneità, è densa di lunghi dialoghi articolati e, spesso, resi comici dalla musicalità di alcune sillabe allitteranti, tipiche delle filastrocche. Nonostante le differenze, entrambi i giovani patiscono la solitudine e sono condannati all'isolamento perpetuo da parte dei garanti dell'ordine delle loro epoche: i soldati di ieri, i borghesi capitalisti del 1969. In *Porcile* si riscontrano almeno tre temi fondamentali del pensiero e dell'opera di Pasolini: il conflitto tra i padri e i figli, l'esasperazione drammatizzata del sacro e, naturalmente, la morte. Il binomio obbedienza-disobbedienza appartiene ad entrambe le narrazioni: il personaggio cui prestò il volto Clémenti, colpevole di cannibalismo, sarà punito dalla società in quanto disubbidiente, trasgressore di una sorta di *nomos* ineluttabile. All'inizio del film, infatti, Pasolini alterna – lungo i titoli di testa – le immagini di alcune tavole riprese dall'alto che evocano le atemporali tavole della legge, custodi della moralità, ai grassi e rosei maiali intenti a grugnire e strusciarsi fra loro all'interno del proprio habitat: un lurido porcile. L'unica frase che l'antropofago proferisce e ripete ben quattro volte, prima di essere giustiziato, è: *""Ho ucciso mio padre, ho mangiato carne umana e tremo di gioia""*[2]. Uccidere il padre diviene, allora, la metafora della disobbedienza tuttavia – Pasolini docet – i figli ereditano le colpe dei padri ma non per questo sono innocenti; rinnegare il padre non garantisce la salvezza. La condanna, infatti, si abbatte in modo biblico su entrambi i giovani. Alla Storia soccombono tutti i diversi, tutti coloro che sono motivo di scandalo. Julian, morbosamente attratto dai maiali, i soli con cui riesce ad avere un rapporto reale coronato dal sesso, non fu mai né obbediente né disobbediente, come sostenne il padre Klotz. La sua esistenza, dunque, poteva essere contemplata dai genitori solamente nell'ottica – falsata e irreale – del formalismo borghese: l'unico momento in cui i coniugi Klotz si interessano a lui è, infatti, quando interrogano Julian e Ida sugli sviluppi del loro fidanzamento e, quindi, al loro possibile futuro matrimonio, dettato dall'interesse economico e comandato dall'obbligo sociale. Per il resto, Julian non esiste. I protagonisti della bipartizione di un'unica parabola, incarnano due esasperazioni polemiche della santità: ad entrambi, infatti, si accompagnano nel corso del film, riferimenti e paragoni alla figura di Cristo e dei Santi: Julian, immobile nel suo letto, sarà equiparato dalla madre ad un "San Sebastiano manierista" contro l'opinione di Ida, che lo vede, invece, simigliante a Charlot. Questo scambio fra le due donne si può leggere anche come una voluta rievocazione pasoliniana del mediometraggio girato nel 1963, *La ricotta*, dove le scene a colore di ricostruzione artificiosa dei dipinti del Pontormo e di Rosso Fiorentino, volute dal regista impersonato da Orson Welles, si contrappongono alla comicità, appunto charlottiana, delle comparse che tirano a campare e vivono di espedienti. Il cannibale, una volta arrestato, al contrario dei suoi seguaci, che nel frattempo si sono auto iniziati al culto di mangiare carne umana, serberà un'espressione di serafica calma e, guardando nel vuoto, si denuderà come una versione grottesca e quasi empia, di San Francesco. Ancora l'avversario di Klotz, interpretato da Ugo Tognazzi, si riferirà a Julian mediante la perifrasi "quel povero ragazzo crocifisso". Il cannibalismo e la zoofilia rappresentano, come evidenziò il critico Roberto Chiesi, esasperazioni dell'omosessualità, incastonate nel paradigma della diversità sessuale. La morte di Julian e dell'antropofago ricalca il contrappasso dantesco: il primo sarà divorato dai maiali mentre il destino fatale del secondo, consisterà nell'essere sbranato dai cani. La morte simboleggia l'uscita dalla storia. In una primordiale idea del film, tuttavia, il poeta-regista aveva immaginato, prima della tragica scomparsa (letteralmente visto che del giovane non resterà nemmeno un brandello di stoffa) un incontro semi allucinatorio tra Julian e il fantasma di Spinoza: *"[...] il figlio va dal maiale come al solito e ha un incontro con lo spettro di Spinoza con il quale ha uno scambio di opinioni. Spinoza è il primo filosofo razionalista e quindi è colpevole, in un certo senso, del razionalismo borghese che lui in quel momento abiura [...]".*[3] Gli episodi sono accomunati anche dalla figura, quasi mistica, di Ninetto Davoli: seppure incoronato dalla bombetta tipicamente charlottiana che indosserà anche ne *I racconti di Canterbury* e sebbene si abbandoni bucolicamente ad un'allegra danza sulle note di un flauto, il suo personaggio appartiene, in qualche misura, alla società perbene delle guardie che arresteranno il cannibale. Ninetto incarna il popolo che sopravvive alla storia in quanto sottomesso. Ancora Ninetto, nei panni di un contadino italiano emigrato in Germania, sarà il latore della raccapricciante fine di Julian. Come in *Teorema,* Davoli veste i panni del messaggero anche se, questa volta, acconsentirà al silenzio imposto dal potere, in quel momento concretizzato nel personaggio di Tognazzi. La simbologia del fiore rosso, bellezza e purezza, accompagna anche in *Porcile* le sue apparizioni. Ritroveremo il medesimo accostamento sia nella *Sequenza del fiore di carta* sia nel *Decameron* dove a Davoli Pasolini affidò il ruolo dell'ingenuo Andreuccio da Perugia.

Giorgia Bruni


"Porcile". Pierre Clementi e Pier Paolo Pasolini in una pausa di lavorazione del film

1 *Pier Paolo Pasolini, Porcile. Le regole di un'illusione. Il cinema, i film, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p.203.*

2 *Idem, Porcile.*

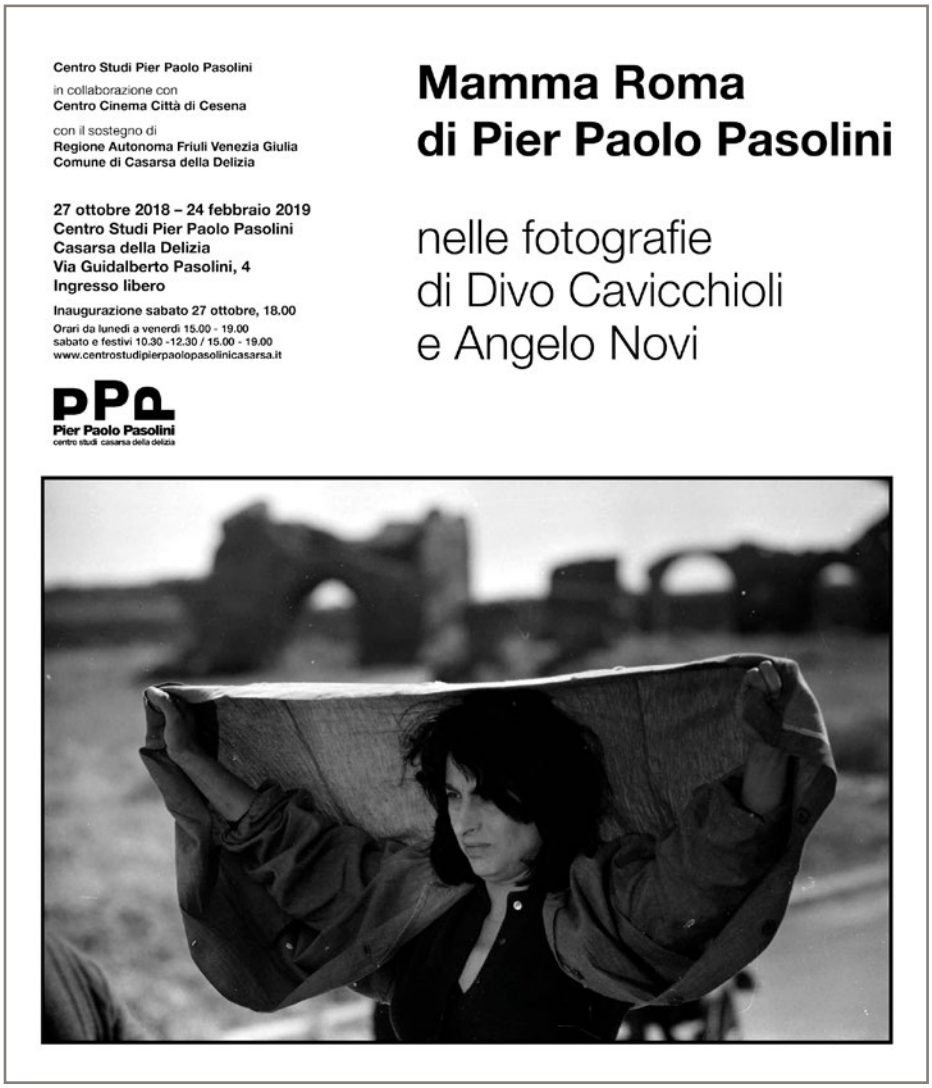
3 *Idem, Intervista rilasciata a Gian Piero Brunetta per Cahiers du Cinema n.212, maggio 1969 in Pasolini. Per il cinema, Mondadori I Meridiani, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, 2001, p. 2945.*

Mamma Roma e Pasolini: un difficile incontro

Breve viaggio in chiaroscuro fra le pieghe di un connubio artistico complesso e irrisolto: lo scontro tra due modi antitetici di concepire l'arte e il ruolo dell'attore, dal "naturalismo" della Magnani al "manierismo" di Pasolini, sullo sfondo delle case, della pioggia e della luce abbagliante di Cecafumo. "Perché in fondo fare il cinema è una questione di sole"

Barbara Rossi

Si è chiusa il 24 febbraio 2019, nel Centro Studi "Pier Paolo Pasolini" di Casarsa della Delizia (Pn), la mostra Mamma Roma di Pier Paolo Pasolini nelle fotografie di Divo Cavicchioli e Angelo Novi: l'esposizione, inaugurata lo scorso 27 ottobre, ha accompagnato i visitatori sul set del celebre film diretto nel 1962 da Pasolini, con protagonista una straordinaria Anna Magnani. Le sessantadue fotografie esposte, suddivise in sei sezioni, sono state selezionate a partire da un fondo di milletrecentotrenta negativi dell'archivio Cavicchioli conservati presso il Centro Cinema Città di Cesena diretto da Antonio Maraldi: alcune immagini non sono mai state divulgate sino ad ora. La mostra di Casarsa, insieme ad altre iniziative nazionali parallele - come i due giorni di convegno dal titolo *Pasolini e il mito*, organizzati il 21 e 22 novembre 2018 dalla Cineteca di Bologna - testimoniano del rinnovato interesse suscitato dalla controversa figura dello scrittore-regista, che sul set di *Mamma Roma*, nel lontano 1962, intrecciò un rapporto artistico profondo e tormentato con l'attrice simbolo del Neorealismo, prima diva italiana a vincere un Oscar nel 1955 per la sua interpretazione nel film *La rosa tatuata* di Daniel Mann. Anna Magnani ama moltissimo il primo film di Pasolini, *Accattone*, che aveva visto con enorme stupore alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1961. Da attrice di razza, Anna comprende subito la portata delle capacità artistiche di Pier Paolo, e insiste ripetutamente con il produttore Alfredo Bini (che è sfavorevole all'idea di un connubio Pasolini-Magnani, a causa della diversità dei due temperamenti) perché realizzi il suo desiderio di lavorare con lui: "Pasolini è un poeta. M'è bastato vedere *Accattone* per convincermene. Uno che al primo film riesce a scrivere in quel modo con la macchina da presa, come regista dà tutte le garanzie". Del resto, dopo *Risate di gioia* di Monicelli (1960), la Magnani rimane inattiva per due anni: sembra che il cinema italiano la sfugga, la eviti, pur continuando a riconoscere le sue straordinarie qualità attoriali. Eppure, Anna percepisce ancora intorno a sé il calore e l'affetto del suo pubblico, che non le sono mai venuti meno. *Mamma Roma* le pare, quindi, il lavoro in grado di imporla nuovamente all'attenzione di spettatori e critica: una forma di risarcimento tardivo, un plauso a tanti anni di carriera e sacrifici. Pur di lavorare con Pasolini, Anna accetta di guadagnare di meno rispetto ai suoi soliti compensi, e sul set cerca di mettere da parte il carattere ruvido e impetuoso, per soddisfare le esigenze artistiche del regista. Ricorda Bini: "Mai, mai un solo capriccio, ma neppure un'esigenza personale espressa con un po' di veemenza. Anna era rispettosissima, fragile, quasi umile nei confronti di Pier Paolo. Provava per lui una ammirazione sconfinata, aveva una timidezza umbratile che la rendeva giovane e insicura, quasi timorosa di sbagliare". Eppure, a dispetto degli sforzi della Magnani e della quasi maniacale puntigliosità di Pasolini, a detta della critica di allora *Mamma Roma* non è un film completamente riuscito. Lo si è definito, piuttosto, come "un incontro mancato" tra il regista-scrittore e la Nannarella nazionale. Quali le ragioni di questo giudizio? Una possibile risposta a questa domanda è ben sintetizzata in una critica al film a firma di Giuseppe Marotta, su "L'Europeo" del 7 ottobre 1962: "L'interpretazione della Magnani, veemente, faziosa, arrivo a dire, non ha giovato al film: "Nannarella" è troppo vera per non risultare apocrifa nel quadro calcolato, intellettualizzato di Pasolini". Il grosso ostacolo, il conflitto tra Mamma Roma-Anna Magnani e Pier Paolo Pasolini consiste proprio in questo: cioè nel differente modo di concepire il cinema e la presenza dell'attore nel film. La Magnani, espressione ed erede del teatro dell'ante e dopo guerra, protagonista della rivista, è per sua natura portata verso un certo naturalismo interpretativo: la sua recitazione, accuratamente studiata in fase di preparazione al ruolo, si esplica, invece, all'atto delle riprese, con la spontaneità che la contraddistingue, nutrendosi di tempi lunghi, entro cui dilatare le battute e il lavoro sul personaggio. Anna inoltre, come ama sottolineare spesso, ha bisogno di essere lasciata libera sul set: il parziale fallimento di alcuni suoi lavori sono da lei attribuiti alla mancanza di questa libertà, di cui come artista non riesce a fare a meno. Pasolini, per contro, si indirizza, nella regia, verso la stilizzazione, il manierismo: procede per accumulo di brevi inquadrature, piccole monadi figurative chiuse in loro stesse, che poi collega fra loro al montaggio. Il suo è un cinema fatto di momenti culminanti, "assoluti e fermi" (e *Mamma Roma* è un film fatto di questi momenti assoluti, di questi quadri immobili che si ripetono e ritornano;



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

vedi le immagini della Roma desolata e periferica, quella che Mamma Roma contempla dalla finestra, come la lunga strada che lei percorre di notte). Scrive Pasolini nel diario di lavorazione del film: "La poetica di Anna nel suo lato peggiore è romantica e naturalistica, la mia, nel suo lato peggiore, squisita e manieristica. Io cerco la plasticità, soprattutto la plasticità dell'immagine, sulla strada mai dimenticata di Masaccio: il suo fiero chiaroscuro, il suo bianco e nero [...] Non posso essere impressionistico. Amo lo sfondo, non il paesaggio". E' alla luce di questo pensiero che si comprende come Pasolini, all'inizio delle riprese di *Mamma Roma*, abbia un piccolo diverbio con la Magnani, a causa di una risata che, nella prospettiva di un cinema in cui ogni singolo quadro assume un valore assoluto, deve risultare esattamente come l'ha immaginata il regista: "Anna, tu sei una grande attrice, che te ne fai delle scene lunghe? Non hai bisogno degli effetti, basta inquadrare il tuo viso e il risultato è raggiunto!", grida Pasolini all'indirizzo della Magnani. Non dimentichiamo, inoltre, che Pasolini predilige utilizzare nei suoi film attori non professionisti, per la possibilità che gli viene offerta di plasmarli a suo piacere nei ruoli che affida loro, come se avesse sotto le mani una materia grezza: la sua abitudine a intervenire con indicazioni estremamente precise nel corso di una ripresa non può che infastidire e inibire la resa espressiva di un'attrice come la Magnani, che pure in *Mamma Roma* si sforza di essere duttile e accondiscendente. Ma chi è Anna Magnani in *Mamma Roma*? Sullo schermo di fronte a noi abbiamo ancora la Pina di *Roma città aperta*, la Nannarella che è entrata nell'immaginario collettivo e nel cuore degli spettatori come attrice-simbolo del Neorealismo? Oppure, sotto la lente dell'obiettivo di Pasolini, Anna è diventata qualcosa di differente rispetto all'immagine che ci è sempre stata restituita di lei? Probabilmente si tratta di entrambe le cose. Nel film, già a partire - con molta evidenza - dal titolo, Pasolini riassume e fa lievitare all'ennesima potenza lo stereotipo di una Magnani mamma per eccellenza, nel riconfermarsi di quella maternità dolorosa, sofferta, spesso negata di tanti precedenti ruoli (e che qui assume, addirittura, una valenza tragica). La Magnani nel film è anche (l'ennesima riconferma) il simbolo supremo di Roma. Ma la Roma di Pasolini non è più quella descritta da Rossellini in *Roma città aperta*, quella misera e occupata, eppure solcata da esili fili di speranza, bensì quella delle grandi periferie inurbate, delle cupole che convivono con i palazzoni, del sottoproletariato (di cui *Mamma Roma* è espressione) che tenta senza riuscirci un assurdo allineamento, una penetrazione nello sconosciuto mondo piccolo borghese che non può che approdare a un esito tragico. Anche la lunghissima strada che Mamma Roma percorre a piedi, in una Roma notturna, come una figura luminosa che emerge all'improvviso dal buio di un fondale, non ha più nulla in comune con il realismo delle molte strade da lei solcate nelle pellicole di ambito neorealista, da *Roma città aperta* a *L'onorevole Angelina* sino a *Bellissima*.

La scena rivela, invece, chiaramente la sua artificialità, il suo assurgere (con quelle figure rappresentative, simili a fantasmi, che via via le si affiancano) a simbolo di una condizione esistenziale. E' in scene come questa che possiamo renderci conto di come Nannarella sia rimasta tale e, nello stesso tempo, sia diventata irrimediabilmente altro: una lunghissima carrellata, un piano-sequenza (uno fra i rari momenti in cui ricorre l'idea della durata) che è anche uno degli snodi fondamentali del film, quello in cui Mamma Roma prende coscienza - nel corso di un'evoluzione che ha avuto inizio dal suo colloquio con il parroco della borgata in cui vive - della responsabilità, individuale e dell'ambiente, nel forgiare il destino del singolo. L'acme di questa progressiva e dolorosissima presa di coscienza (che rappresenta anche, in un certo senso, il momento culminante della carriera della Magnani, ormai al suo declinare: dopo *Mamma Roma* non ci saranno più ruoli così drammaticamente significativi per l'attrice) arriva nel tragico finale del film, in quel disperato primo piano sul volto muto e annientato di Mamma Roma; nello sguardo che, attraverso la finestra aperta, lancia a una Roma vuota, ridotta a un simulacro che non ha ormai più nulla da offrirle. Ricorda Pasolini, sempre nel diario di lavorazione di *Mamma Roma*, il 14 maggio 1962: "Mi è stato detto che la Magnani voleva vedermi un momento, prima di girare la sequenza. [...] Stava davanti allo specchio, con la sua angosciata tranquillità, la sua scontentezza, il suo impeto. Quello che doveva chiedermi era se quel giorno poteva recitare senza la parrucca (che di solito si mette, per comodità) in quanto voleva avere la faccia "sua", completamente "sua", per recitare l'ultima scena del film. La scena in cui le viene annunciato che suo figlio Ettore è morto e lei fugge urlando verso casa. Voleva chiedermi solamente questo. E l'ha fatto con un'aria talmente infantile, talmente sospesa, che mi ha commosso. Aveva capito perfettamente il mio desiderio di vederla ingenuamente così com'è - quasi senza trucco, con la sua faccia vera - nel momento più tragico e doloroso del film". Nonostante le critiche negative e addirittura ostili dell'epoca, soprattutto verso la Magnani, il film a distanza di anni non trasmette quel senso d'incompiutezza che gli si rimproverava all'epoca: anzi, si può dire che, a dispetto dei contrasti sorti fra loro, Pasolini è stato uno tra i pochi a riconoscere e a saper restituire con tanta efficacia, nelle immagini e a parole, il talento mimetico con cui si esprimeva la personalità di Anna Magnani. "Anna è romantica" - concludeva con affetto Pasolini - "vede la figura nel paesaggio, la figura in movimento, immersa tra le cose come in un abbozzo impressionistico, magari della potenza di un Renoir: ombre e luci in movimento, sulla figura e sul paesaggio, la silhouette che danza contro gli sfondi in scorcio - mai frontali - dei lungofiumi, dei mari increspati, dei boschetti da *déjeuner sur l'herbe*, dei vicoli pascarelliani. Piove che Dio la manda. In fondo fare il cinema è una questione di sole".

Barbara Rossi

Tre donne da Oscar. La Favorita

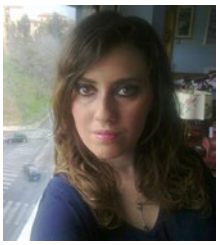
Paola Dei

Tre interpretazioni da Oscar per tre attrici e tre donne che riescono in 120 minuti a regalarci una lezione magistrale sul potere femminile. La regina Anna Stuart (1665-1714) prima sovrana del Regno di Gran Bretagna e ultima sovrana del regno degli Stuart, alias Olivia Colman, malata di gotta è affetta dalla sindrome di Hughes che le impediva di portare a termine le gravidanze, con 17 figli morti alle spalle ed un regno da gestire fra intrighi di corte, ananas, corse alle anatre e seduzioni. Una visione a grand'angolo che ci mostra la regina alle prese con una guerra fra Francia e Inghilterra ma anche fra donne; fra Lady Sarah Churchill, amica intima e vera detentrice del comando a corte, interpretata da Rachel Weisz, indimenticabile nel tenere in equilibrio il potere nel regno e l'accudimento nei confronti della regina e Abigail Masham, interpretata da Emma Stone sostenuta e guidata dalla grande ambizione di tornare a sedere le poltrone aristocratiche dalle quali proveniva. Il pregevole estro artistico di Lanthimos sostenuto dalla sceneggiatura quasi perfetta di Deborah Davis e Tony McNamara lascia in questa opera, ampio spazio alle tre attrici che declinano in maniere diverse la loro modalità di esprimere bramosia di ruoli e ambizione smodata. Tutte e tre candidate all'Oscar; Olivia Colman come interprete protagonista, Rachel Weisz e Emma Stone, come interpreti non protagoniste. Bionda, morbida, calda con gli occhi azzurri e una espressione ingenua, Abigail, é determinata a raggiungere gli obiettivi che si é prefissata. Affettuosa ma capace di diventare una furia quando vede allontanarsi l'obiettivo prestabilito, istrionica e perennemente occupata a conquistare e sedurre sia sul piano erotico, sia sul piano sociale, intenta ad essere servizievole, cordiale e comprensiva con la regina e con Lady Sarah, quanto desiderabile con gli uomini di corte, tanto da far diventare questa modalità comportamentale un vero e proprio lavoro. L'intensità che Emma Stone riesce a dare al personaggio é un ingrediente fondamentale con il quale l'attrice riesce a connotare il personaggio dandogli corporeità. Bruna, spigolosa e apparentemente fredda, salda, sicura di sé, Rachel Weisz nei panni di Lady Sarah, duchessa di Marlborough e moglie di John Churchill, incline a pensare di essere sempre dalla parte della ragione e al di sopra della critica degli altri con un forte senso del dovere sia quando veste i sontuosi abiti fruscianti di corte, sia quando percorre a cavallo gli spazi che circondano le residenza della regina. La capacità attoriale di Rachel evidenzia lo stato psicologico ed esistenziale del personaggio che interpreta svelandone fin dalle prime scene l'essenza e usando lo strumento cinematografico in maniera magistrale. Le sorti di Abigail e di Sarah che lottano fra di sè in maniera disturbante e provocatoria, si rovesciano come si rovescia un guanto e la fragile biondina con gli occhi azzurri ha la meglio sulla bruna angolosa e poco dedita a sentimentalismi. Ma anche Abigail dovrà rendersi presto conto come ciò a cui aspirava in realtà non colmi il suo vuoto esistenziale che lei cerca di colmare con metri di raso e velluti fra le immense architetture del palazzo che nascondono segreti, storie, libri e intrighi. La costumista Sandy Powell é riuscita a compiere un capolavoro valorizzato dalla magistrale fotografia di Robbie Ryan. Ben altro discorso va fatto sulla regina Anna alias Olivia Colman, sensibile, emotiva, incline a rimpiangere il passato e i figli morti che cerca di sostituire con 17 coniglietti ai quali ha dato un nome ciascuno e che tiene nella sua camera, affamata d'affetto quanto del desiderio di essere madre che si lascia sedurre e manipolare dalle due avvenenti donne che le ruotano intorno e che sono capaci di ricreare figure indimenticabili e vivissime. Nonostante tutte le lotte per raggiungere l'obiettivo di essere La Favorita, la donna , le donne sono capaci di mostrarsi nella loro essenza fra uomini imparruccati e artificiali. Un capolavoro di recitazione che attraverso le inquadrature ci mostra gli aspetti contrastanti di coloro che si trasformano da minacciate a minacciose, attraverso il linguaggio dei gesti, espressioni facciali, movimenti corporei. Difficile comprendere per quale delle protagoniste parteggiamo mentre osserviamo l'opera del regista greco che coniuga forma e contenuto, connotando l'opera di una freschezza che oltrepassa i confini del tempo. Olivia Colman é stata capacissima anche di rappresentare un altro deficit della Regina Anna che da bambina soffrì di una infezione all'occhio che le rimase evidentemente diverso dall'altro oltre ad evidenziare la preferenza della regina per una vita tranquilla e ritirata ben diversa da quella fatta di intrighi e potere della corte. Meraviglioso l'abbinamento con gli animali che mettono in evidenza quanto siano meno bestiali i loro comportamenti rispetto a quelli degli uomini. Un raffinato espediente del regista e degli sceneggiatori che mette in evidenza il razzismo, la fame di potere, lo sfruttamento dell'altro, la manipolazione, la stupidità, e che esorta ogni spettatore ad indagare nel proprio profondo.

Paola Dei

Premio Cinema Giovane & Festival delle Opere Prime

15^ Edizione. Roma 18 - 20 marzo 2019



Licia Gargiulo

Da lunedì 18 a mercoledì 20 marzo 2019 al Cinema Caravaggio di Roma (Via Giovanni Paisiello, 24) il Cinecircolo Romano presenta la 15^ edizione del Premio Cinema Giovane & Festival delle Opere Prime. Un evento speciale dell'Associazione culturale che quest'anno festeggia il *"cinquantaquattresimo"* anno di attività. A quindici anni dalla nascita, l'evento può vantare un albo d'oro di tutto rispetto che vede tra i premiati: Saverio Costanzo, Edoardo Leo, Beppe Fiorello, Vinicio Marchioni, Donatella Finocchiaro, Micaela Ramazzotti, Valeria Golino, Riccardo Scamarcio, Giuseppe Battiston, Valentina Lodovini, Sabrina Impacciatore, Fausto Brizzi, Edoardo Falcone, Alice Rohrwacher, Laura Bispuri, Francesco Miccichè, Sidney Sibilia, Marco Danieli, Andrea Magnani, Nicola Nocella, Andrea De Sica. La competente e qualificata commissione di selezione ha scelto le 9 migliori opere prime del cinema giovane italiano uscite in sala nel 2018, con una selezione di tre pellicole in lizza per il Premio Cinema Giovane: *Un giorno all'improvviso* di Ciro D'Emilio, *La terra dell'abbastanza* di Damiano e Paolo D'Innocenzo, *Ride* di Valerio Mastandrea. Il ruolo del pubblico, a inviti gratuiti anche per spettatori ospiti (ritiro coupon con semplice registrazione), sarà come sempre fondamentale in quanto allo stesso spetta il compito di votare i film in concorso su apposita scheda. Gli altri film selezionati che saranno proiettati sono: *Saremo giovani e bellissimi* di Letizia Lamartire, *Beate* di Samad Zarmandili, *Il tuttofare* di Valerio Attanasio, *Hotel Gagarin* di Simone Spada, *Manuel* di Dario Albertini, *In viaggio con Adele* di Alessandro Capitani. Il fiore all'occhiello del Festival sono gli incontri con gli artisti e i registi dei film selezionati che parteciperanno ai vari appuntamenti con il pubblico e gli studenti, in matinée, nell'ambito del Progetto di Educazione al Cinema d'Autore e dell'Alternanza Scuola Lavoro, parti integranti del Festival. Alcuni di questi saranno applauditi nella serata di Premiazione di mercoledì 20 marzo, durante la quale saranno consegnati, oltre al Premio Cinema Giovane propriamente detto, assegnato dal pubblico, anche i seguenti ulteriori premi attribuiti dalla Giuria di qualità: Menzione speciale della Giuria / Migliore Attore / Migliore Attrice / Migliore Regia / Migliore Sceneggiatura / Migliore Montaggio / Migliore Fotografia / Migliore Scenografia / Migliori Costumi / Migliori Musiche / Migliore Trucco / Migliori Effetti visivi / Migliore Produttore/ Premio degli studenti /Migliore recensione degli studenti.

Licia Gargiulo

Giornalista pubblicista dal 2007 ha vinto proprio in quell'anno l'Oscar dei giovani per il giornalismo in Campidoglio durante il Premio Personalità Europea. Attualmente svolge il ruolo di ufficio stampa di film, festival, artisti, mostre, spettacoli teatrali. E' stata l'ufficio stampa di Franco Zeffirelli.

Info: Cinecircolo Romano
Tel : 068547151 – mob. 3755752711
cinemagiovanefest@cinecircoloromano.it
segreteria@cinecircoloromano.it
www.cinecircoloromano.it
www.facebook.com/CINECIRCOLO-ROMANO-280948948122

Con il Patrocinio di **Diari di Cineclub**

Premio Cinema Giovane & Festival delle Opere Prime

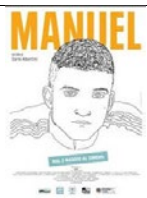
Il programma della quindicesima edizione

18-20 marzo 2019

CINECIRCOLO ROMANO – CINEMA CARAVAGGIO VIA PAISIELLO 24

TEL 06 8547151 - e.mail : segreteria@cinecircoloromano.it

Ingresso gratuito per Soci (tessera) e Pubblico Ospite (ritiro coupon - 2 film con semplice registrazione)

Lunedì 18 marzo 2019	**ore 10.30♣ proiezione per gli studenti Un giorno all'improvviso** (di Ciro D'Emilio) 88'♣ ***IN CONCORSO***	**Ore 16.00 Un giorno all'improvviso** (di Ciro D'Emilio) 88' ♣ ***IN CONCORSO***	**Ore 18.45 La terra dell'abbastanza** (di Damiano e Paolo D'Innocenzo) 96' ♣ ***IN CONCORSO***	**Ore 21.15 Ride** (di Valerio Mastandrea) 95' ♣ ***IN CONCORSO***
Martedì 19 marzo 2019	**ore 10.30♣ proiezione per gli studenti Ride (di Valerio Mastandrea) 95'♣ IN CONCORSO**	**Ore 16.00 Saremo giovani e bellissimi (di Letizia Lamartire) 92' ♣**	**Ore 18.45 Beate (di Samad Zarmandili) 90' ♣**	**Ore 21.15 Il Tuttofare (di Valerio Attanasio) 96' ♣**
				
Mercoledì 20marzo 2019	**ore 10.30♣ proiezione per gli studenti La terra dell'abbastanza (di Damiano e Paolo D'Innocenzo) 96' ♣ IN CONCORSO**	**Ore 16.00 Hotel Gagarin (di Simone Spada) 93'♣**	**Ore 18.45 Manuel (di Dario Albertini) 98'♣**	**Ore 21.00 PREMIAZIONE FESTIVAL OPERE PRIME A seguire In viaggio con Adele (di Alessandro Capitani) 80' ♣**

Per le proiezioni/eventi con il simbolo ♣ è prevista la presenza/intervista di autori o attori. Per i film "IN CONCORSO" votazione degli spettatori tramite scheda. Proiezioni senza intervallo. Ingresso gratuito per Soci (tessera) e Pubblico Ospite (ritiro coupon -2 film con semplice registrazione)
L'accesso consentito sino ad esaurimento dei posti disponibili. Il programma potrebbe subire variazioni per giustificate indisponibilità o cause di forza maggiore.

5 per MILLE: senza alcun onere aggiunto, al momento della denuncia dei redditi è possibile devolvere il contributo del 5 per mille al Cinecircolo Romano – codice 80258690587. Il vostro aiuto è fondamentale per aiutare il Cinecircolo Romano a continuare la sua attività.

Apulia Film Commission, avanti con Simonetta Dellomonaco

Adriano Silvestri

Simonetta Dellomonaco è il nuovo presidente di Apulia Film Commission. Giovane architetta e project manager di Brindisi e docente dell'Università La Sapienza di Roma, è consigliera della stessa Fondazione da Marzo 2015, con deleghe su Social Film Fund e sulla collaborazione con la Fondazione "Con il Sud"; cura i progetti internazionali di promozione del Cinema pugliese e segue l'attività dei Cineporti di Bari, Foggia e Lecce. Il curriculum della nuova Presidente spazia tra incarichi di rilievo come project manager per diversi enti pubblici e privati e la cura di progetti per la valorizzazione, gestione e riqualificazione del patrimonio culturale e paesaggistico; ha seguito la creazione di attrattori culturali e drivers di sviluppo con azioni di public-private-partenrship. Si rinnova così, come ogni quattro anni, la governance dell'Agenzia voluta dalla Regione per il coordinamento del "Sistema Cinema" in Puglia. Nel consiglio d'amministrazione rientra per la terza volta consecutiva Giandomenico Vaccari, già Direttore Artistico del Teatro San Carlo di Napoli e poi Sovrintendente e Direttore Artistico della Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli e Teatri di Bari. Il nuovo consiglio si completa con Aldo Brandirali (Docente di Cinema all'Università del Salento), Marta Proietti (già direttore di "Notizie di Spettacolo" e giornalista del "Giornale dello Spettacolo") e Giovanni Dello Iacovo. L'Assessore Loredana Capone per l'occasione dichiara: "negli ultimi tre anni la Regione Puglia e Apulia Film Commission hanno quasi decuplicato il film fund, strumento cardine per lo sviluppo del cinema e dell'audiovisivo della nostra regione, che abbiamo esteso anche alle serie televisive, per ampliare il marketing territoriale ed è cresciuta anche l'apertura verso il territorio, grazie all'aumento della rete dei festival. Per questo motivo mi sento di ringraziare Maurizio Sciarra e i Consiglieri tutti, che hanno contribuito a questo ulteriore passo avanti del cinema in Puglia. Allo stesso tempo, ritengo che la nomina della nuova presidente Simonetta Dellomonaco, ma anche del nuovo Consiglio, premiando il talento e le competenze che sono maturate sul territorio , darà nuovo impulso, linfa e idee al già ottimo lavoro svolto dalla Fondazione in questi anni." Il nuovo presidente subentra a Maurizio Sciarra, il quale ritorna alla sua attività di regista e di documentarista, dopo aver governato la Fondazione a partire dal 5 Febbraio 2015. Va ricordato che la Apulia Film Commission, costituita a Dicembre del 2006, ha avuto come primo presidente il giornalista e critico Oscar Iarussi (dal 28 Agosto 2007; ora vice caporedattore centrale de "La Gazzetta del Mezzogiorno"), a cui è succeduta la giornalista e sceneggiatrice Antonella

Gaeta (a partire dal 15 Dicembre 2011). La nomina del Presidente e dei membri del rinnovato Consiglio d'Amministrazione è stata formalizzata all'unanimità nella Assemblea dei Soci tenuta nel Cineporto di Bari lo scorso 19 Febbraio 2019. I nuovi Consiglieri sostituiscono gli uscenti Chiara Eleonora Coppola di Taviano e Fabio Prencipe di Foggia. Come previsto dallo statuto, la nomina del Presidente e di un Consigliere della Fondazione è avvenuta su proposta del presidente della Regione Puglia (Michele Emiliano), e dell'assessore Loredana Capone, che ha rappresentato l'Ente nell'Assemblea. L'indicazione degli altri tre consiglieri è stata fatta su proposta: uno dai rappresentanti dei soci Comuni capoluogo (Bari Brindisi e Lecce); uno dai rappresentanti degli oltre 40 soci (altrettanti Comuni non capoluogo della Puglia) e uno in rappresentanza della Città Metropolitana di Bari. I Comuni soci di Apulia Film Commission appartengono alle sei Provincie della Regione e sono: Casalnuovo Monterotaro, Monte Sant'Angelo, Peschici, Pietramontecorvino, Sant'Agata di Puglia, Vico del Gargano e Vieste; Alberobello, Castellana Grotte, Monopoli, Polignano a Mare e Sammichele di Bari; Castellaneta e Maruggio; Cisternino, Mesagne e Ostuni; Campi Salentina, Caprarica di Lecce, Castrignano de' Greci, Castro, Corigliano d'Otranto, Cutrofiano, Galatina, Galatone, Gallipoli, Leverano, Maglie, Melendugno, Melpignano, Nardò, Novoli, Otranto, Palmariggi, San Cassiano, Specchia, Taviano, Uggiano La Chiesa e Vernole.

*La Direzione di **Diari di CineClub** rivolge al nuovo presidente ed ai consiglieri i migliori auguri per l'attività che andranno a svolgere nei prossimi anni.*

Adriano Silvestri

Spigolature

La para(da)nza di Berlino

Il Cielo sopra Berlino e le porte girevoli sulla Terra…

Paolo Minuto

Al termine della 69a Berlinale arriva la notizia della scomparsa dell'Angelo del *Cielo sopra Berlino*, Bruno Ganz. Dieter Kosslick chiude 18 anni di direzione e lascia il posto a Carlo Chatrian, che lascia la direzione del Festival di Locarno. La direzione artistica a Berlino Kosslick l'aveva assunta nel 2001, quando l'allora direttore della Berlinale Moritz De Hadeln prendeva alla Mostra di Venezia il posto di…Alberto Barbera, che avrebbe poi lasciato, dopo due anni, il posto a Marco Muller che lasciava la direzione del Festival di Locarno, per poi, dopo otto anni, lasciare il posto ad Alberto Barbera…capito?

Le nuvole…

Caro Bruno Ganz, ma il cielo sopra Berlino è sempre più blu? Se hai dei dubbi puoi chiedere a Rino? Vedi delle nuvole? Ma cosa sono le nuvole?

La paranza di Giovannesi-Saviano conquista un premio del palmares con molti applausi solo italiani…ma dell'interessante proposta delle varie e articolate sezioni del Festival si parla molto poco, anche se il pubblico di tutta la città e di ogni dove affolla le sale, se ne parla molto poco in Italia. La sezione Panorama, da sempre la sezione più consistente della Berlinale, propone quest'anno una serie di film di alto livello, per la stampa internazionale molti di questi anche più degni di molti film in concorso. E le sezioni Forum e Generation propongono anch'esse una selezione di varietà e novità cinematografica che è un piacere culturale e umano vedere tutte insieme in un Festival, con le proiezioni affollate dal Pubblico. Ma quest'anno il mercato sembra moscio per gli italiani, sembrano tutti più prudenti, in attesa, come se si chiedessero "ma il pubblico in Italia li andrebbe a vedere questi film?"; ma tra il numeroso pubblico accreditato o pagante c'erano molti italiani, evidentemente non censiti dal mercato ufficiale nostrano…In Italia chi ha il potere nel cinema ama poco il pubblico, anche se il Pubblico ama follemente il cinema, di cui viene costantemente derubato da un sistema bloccato, ingessato, e però continua a cercarlo senza piangersi addosso, continuando ad averne un sociale ed umano bisogno che soddisfa organizzandosi per resistere, e potrebbe quindi rispondere al Potere del Mercato, con Pasolini, così:

"(…) tutto il mio folle amore /lo soffia il cielo/lo soffia il cielo/così/il derubato che sorride/ruba qualcosa al ladro/ma il derubato che piange/ruba qualcosa a se stesso (…)" (da "Cosa sono le nuvole")

Paolo Minuto

Quando i mezzi sono tutt'altro che fini

Anzi sono grossolani, rancorosi guardaspirito del potere del loro tempo

Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto,/vidi e conobbi l'ombra di colui/che fece per viltade il gran rifiuto/.
(Dante Alighieri, Divina Commedia, secolo XIV, Inferno, canto terzo, VV 58-60)

La cosa più miserabile è la mediocrità, la perdizione più profonda [...] piuttosto tutti i crimini che questa fatua, sorridente, felice e contenta demoralizzazione, ch'è la mediocrità.
(Søren Kierkegaard)

È una malattia. La gente ha smesso di pensare, di provare emozioni, di interessarsi alle cose; nessuno che si appassioni o creda in qualcosa che non sia la sua piccola, dannata, comoda mediocrità.
(Richard Yates, Revolutionary Road)

Antonio Loru

Per i latini la *mediocritas* era addirittura *aurea*, aveva un significato positivo, restare tra il massimo e il minimo, rifiutando ogni eccesso, cercando il giusto mezzo. Altro mondo, altra cultura. Oggi è il peccato più grande, è segno d'ignoranza compiaciuta e compiacente, meschinità, anaffettività. Talmente diffusa questa patologia, talmente grande il numero dei sofferenti, che per descrivere il nostro attuale mondo sociale qualcuno ha creato il termine *mediocrazia*. Qualcuno ha detto che i mediocri sentono senza ascoltare, guardano senza vedere, respirano senza percepire gli odori, mangiano senza gustare, parlano senza pensare. Qui si dice non dei mezzi, strumenti atti o inadatti a raggiungere fini più o meno nobili, più o meno buoni, personali o privati, di casta, gruppo, famiglia, partito, club, o manifesto universale per la liberazione dalle catene dei bisogni l'intera umanità. Invece si dice di mezze calzette, mezze cartucce, altre metafore sui mezzi che non dico. Certo è che il mezzo, da non confondere col mezzano tout court, quello è un campione di mediocrità, con mansioni specifiche rigorosamente determinate, il suo compito è quello di far incontrare, niente a che fare con i nostri mezzi, per maggior chiarezza da qui in poi possiamo dirli mezze figure, oggi è il tipo d'uomo che legge a memoria e mette in pratica il vangelo della vera religione universale del nostro tempo, quella del Dio Denaro, circondato dalla rosa mistica per niente aulènte dei suoi ministri amministratori delegati, banchieri, capitani d'industria. La caratteristica precipua della mezza figura è la sua immaturità insuperabile, a dispetto dell'età, le mezze figure non fanno mai corrispondere agli anni che inesorabili passano la conquista di un'autonomia che li affranchi dalla normale condizione di subalternità che tutti viviamo quando per la biologia, e per la normativa, non siamo ancora in grado di provvedere liberamente ai nostri bisogni, ma hanno sempre bisogno di qualcuno che stia sopra di loro, preferibilmente uno solo, ma spesso sono molti di più, che se fossero ciclisti a seconda della posizione direbbero intervistati: ciao mamma, son contento di essere arrivato 2, ciao mamma son contento di essere arrivato 3, e così di seguito, ma non troppo altrimenti si ritroverebbero nel plotone, nel gruppone lontano dal capo, le mezze figure proprio non possono stare, sembra che non vivano, non respirino, anche se nella loro posizione, va da sé, per le leggi già enunciate da Aristotele nella sua fisica, che definiscono lo spazio come luogo di situazione dei corpi, che l'aria respirata non sia delle più salùbri. Un tempo qualcuno di loro particolarmente inviso alla classe operaia, veniva spregiativamente chiamato ruffiano, altro termine evocativo di mansioni e missioni sensali, adattato alla realtà industriale della fabbrica, dalla fine dell'Ottocento ai primi settant'anni del secolo appena tramontato portando con se via dalla numerazione dei nostri attuali giorni anche il millennio di cui è stato ultimo figlio vivente. L'Italia è una repubblica affondata nella mediocrità. Il ruolo dei quadri intermedi è fondamentale per il sistema, questa cinghia di collegamento, tra gli invisibili reggi fili di questo attuale totalitarismo clerico-bancario internazionale e la massa oggi tornata ad essere folla impersonale, acefala e anonima diffusa in tutto il pianeta: il quinto stato che arretra con passo precario verso una stabile condizione di schiavitù non più solo salariale ma esistenziale, e non si vede all'orizzonte un Giuseppe Pellizza da Volpedo di questi giorni bui, neanche un Bernardo Bertolucci, che l'onori di un ritratto statico o in movimento, quinto stato indegno della bellezza, della potenza evocativa e emotiva dell'opera d'arte, ma non indegno di compassione. Ma è ai sottocapi, e poi quelli ancora più sotto ai sottocapi, agli inveceche, che bisogna guardare, al loro ruolo di delatori guardiani del sistema che bisogna prestare attenzione per scardinare i meccanismi dell'attuale ingiustizia sociale diffusa, è sciocco, ingenuo e illusorio credere in una società più giusta se non emerge nelle coscienze dei più la consapevolezza del ruolo che questi servi di qualsiasi padrone a tutti i costi hanno nel mantenimento di questo brutale sistema fondamentalmente antiumanistico e fintamente solidaristico. In questi giorni si celebra, per meglio dire, si ricorda l'immane, oscena nel senso pieno e teatrale della parola, sciagura, l'ecatombe di un popolo, che la delirante volontà di potenza del nazifascismo mondiale ha cercato secondo forme, modalità e ritmi dell'industria del Novecento, di cancellare dalla faccia della Terra. La tragedia del popolo ebraico, che non ha parole nelle lingue europee è indicibile, ma anche degli altri resistenti alla brutalità nazifascista: comunisti in prima fila, omosessuali maschi e femmine, apolidi, zingari, dissidenti per qualche motivo invisi al fascismo e al nazismo, ma anche a chi avrebbe dovuto gridare forte perché il mondo sapesse dalle loro autorevoli voci e invece si son girati da un'altra parte, hanno parlato d'altro, di minimi sistemi. Non dimentichiamoli. Facile in questi giorni la facile retorica, che strappa qualche lacrimuccia di rito: dov'era Dio ad Auschwitz, etc. Dov'era Dio? Dov'era una proiezione della psiche umana? La domanda corretta è: dov'era l'uomo? Dov'era la coscienza dei popoli in quei giorni? Dov'era il senso e il sentimento morale, la coscienza civile, la consapevolezza e la responsabilità etica che è sempre individuale e ci chiama uno ad uno all'appello della cronaca e rimane segnato sui registri della verità storica? Assente? Per ricordare è necessario lasciare tracce, su questo possiamo tutti essere convintamente d'accordo, ma è doveroso aggiungere: per ricordare quello che ognuno di noi vuole ricordare è necessario lasciare tracce, ma in tanti unitamente cancellano, scientemente le tracce di cui vogliono si perda memoria, cosicché il racconto della storia cambia di tempo in tempo, c'è un tempo per il libero spirito laico della ricerca storica, c'è un tempo per la ricostruzione fideistico- dottrinaria della ricostruzione storica, funzionale a chiese e partiti, alla diffusione di dogmi, che fanno riferimento alla trascendenza assoluta, ma anche a immanenze necessarie, comunque diseducanti all'unica umana verità concepibile: che siamo condannati alla libertà, che tutto quello ch'è accaduto, che accade, e immaginiamo accadrà, ricade in pieno nella nostra responsabilità individuale e collettiva, ma più e più ancora nella nostra irresponsabilità, accidia, ignavia. Ignavia di ieri e di oggi, cioè il peccato di chi non sceglie e non scegliendo, lo voglia o meno, sceglie di non scegliere, né acqua né vino, né pane né sasso, informe ammasso amorale di carne povera di spirito, motivo per cui Dante non li manda neanche all'Inferno, ma li pone nell'Antinferno, indegni tanto delle pene eterne quanto dell'eterne gioie del Paradiso.

Antonio Loru

Cappello a cilindro (Top Hat, 1935)

Antonio Falcone

Londra, anni '30. Il ballerino americano Jerry Travers (Fred Astaire) incontra il suo impresario, Horace Hardwick (Edward Everett Horton), in vista di uno spettacolo che si terrà a breve nella capitale inglese. Jerry nutre una tale passione per la danza che ogni luogo gli appare idoneo ad esternare la sua bravura, come l'improvvisato tip-tap in cui si prodiga nella camera d'albergo di Horace, disturbando però il riposo dell'indossatrice Dale Tremont (Ginger Rogers), che dimora nella stanza sottostante. La donna, dopo aver avvisato la direzione, si reca furente al piano di sopra: l'incontro con il galante ed eccentrico ballerino pare risolversi nel classico colpo di fulmine, anche se Dale sulle prime sembra resistere alla corte sfrenata di Jerry, il quale si prodiga ad inseguirla per tutta Londra, finché l'amore, complice anche un improvviso temporale, troverà la strada della reciprocità. Ma un banale equivoco si mette di mezzo: Dale scambia Jerry per Horace, che è sposato con la sua cara amica Madge (Helen Broderick), per cui da qui in poi vi sarà un susseguirsi di malintesi, accompagnati da sonori ceffoni. La resa dei conti avrà luogo a Venezia, ma solo dopo un certo scompiglio creato dal matrimonio fra Dale ed il focoso stilista italiano Alberto Beddini (Erik Rhodes), da tempo spasimante dell'affascinante modella ... Al quarto film che li vide protagonisti dei dieci che interpretarono insieme (l'esordio è di due anni precedente, *Flying Down to Rio*, Thornton Freeland), la coppia Fred Astaire e Ginger Rogers con *Top Hat* raggiunse probabilmente la punta più alta fra tutte le loro esibizioni: un'aggraziata alchimia nei volteggi, nei passi a due, così come nell'interazione tra i personaggi interpretati, che ammalia ancora oggi, l'elegante agilità del primo, ricercata nelle movenze e nel modo di porsi in scena, il suadente ed ammiccante fascino, così fresco e naturale, della seconda. La sceneggiatura di Dwight Taylor ed Allan Scott delinea una sofisticata commedia degli equivoci dove le parti musicali, per la prima volta, offrono un'integrazione fra racconto e spettacolo: l'incedere degli eventi e l'irrompere dei sentimenti vengono dunque trasposti armonicamente in numeri di canto e danza, questi ultimi avvalorati da elaborate e vistose scenografie (Van Nest Polglase e Carroll Clark) in stile *Art Déco*, lontane dal realismo (basti pensare alla ricostruzione del Lido di Venezia, il cui ostentato *kitsch* , credo sia stato notato da molti, rasenta la mirabilità), volte piuttosto ad offrire la sensazione di un "mondo a parte", lussuoso ed un po' frivolo, sul cui sfondo si stagliano le coreografie elaborate da Astaire. Non bisogna infatti dimenticare il periodo di realizzazione della pellicola, l'America immersa nel buio periodo della Grande Depressione: in un momento di cupezza e pessimismo, il *musical*, grazie alla fantasiosa e sognante messa in scena, si fece carico nell'avallare un tipo di cinema particolarmente rilassante e diversivo, scanzonato e romantico. La regia di Mark Sandrich appare funzionale e lineare, segue i movimenti dei ballerini in soluzione di continuità, riprendendone la figura intera o in campo medio, così come asseconda lo *script* senza particolari picchi, nel rispetto rigoroso, riprendendo quanto su scritto, della successione degli accadimenti accarezzati dalle insinuanti melodie composte da Irving Berlin (la direzione musicale è di Max Steiner): *No Strings* (Jerry proclama il suo essere libero, lontano da qualsivoglia legame, il cui motivo viene ripreso in un numero di danza sulla sabbia, prelevata da una ceneriera e sparsa sul pavimento, così da attutire il rumore e conciliare il sonno di Dale), *Isn't This a Lovely Day?* (la nascita del sentimento fra Jerry e Dale, un giorno di pioggia diviene una giornata d'incanto), *Top Hat, White Tie and Tails* (la scintillante e pirotecnica esibizione del valente ballerino), *Cheek To Cheek* (l'abbandono definitivo all'amore di Jerry), *The Piccolino* (chiarimento in atto fra la coppia nel corso di sgargianti festeggiamenti). Scritto delle felici interpretazioni del celebre duo, non si può certo dimenticare il resto del cast, dall'ineffabile Horton, alla compassata ma energica Broderick, passando per la splendida caratterizzazione del valletto Bates offerta da Eric Blore e quella, altrettanto riuscita, del focoso stilista italiano Alberto Beddini resa da Rhodes (*Alla donna il bacio, all'uomo la spada!*), che però, nel nostro paese, si attirò gli strali delle autorità, tanto che nella versione italiana il nome venne mutato in Astolfo Bedinsky. *Top Hat*, andando a concludere, è un film sempre affascinante, entrato a far parte dell'immaginario collettivo, oggetto di numerose citazioni, anche cinematografiche (in *Green Mile*, Frank Darabont, 1999, ad esempio, o in *The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985, e *The Dreamers*, Bernardo Bertolucci, 2003), un soffio di cipria sui disagi esistenziali a farsi simbolo di quel minimo di teatralità che la vita spesso richiede per affrontare il quotidiano e poter andare avanti, un ponte teso, grazie a musica e danza, fra le due sponde del sogno e della realtà, apportando sempre e comunque un senso di armonico romanticismo e conclamato buonumore.

Antonio Falcone

Les choristes (di C. Barratier, 2004). La forza salvifica del canto

Demetrio Nunnari

Gennaio del '49. Clément Mathieu – tuttofare col pallino della musica – è il nuovo sorvegliante di *Fond de l'Etang*, collegio per disadattati, figli di ragazze madri, orfani di guerra. Lo accoglie, al cancello, il piccolo Pépinot, mentre attende invano che il papà torni a prenderlo; forse sabato. Disarmante candore. A "zucca pelata", come lo chiamano i ragazzi, è subito chiaro il tenore di vita al convitto. Il custode Maxence perde quasi un occhio per uno scherzo spregevole, e "azione e reazione" è il motto del direttore Rachin. Non c'è spazio per l'umano. A Mathieu, che ha solo una vaga idea della didattica, basta però un breve componimento per squarciare la pesante cortina posta da quei negletti sulla loro interiorità. Scopre, con meraviglia, che tutti vagheggiano di favolosi mestieri; non ultimo un generale di Napoleone. E, intanto, una quiete irreale ghermisce una classe di ribelli assorti nei loro sogni, cui nessuno mai aveva chiesto di sapere chi fossero. A fatica, un gioco sottile di diffidente complicità s'instaura fra i discoli e il guardiano, che d'un tratto concepisce il proposito – bislacco, ma non troppo - di farne un coro. La forza salvifica del canto sarà la sua risorsa, e lo stizzito Rachin non può non lasciarlo fare. Subito, Mathieu convoglia il caotico senso ritmico degli adolescenti in una struttura ordinata, col vantaggio di gestirne meglio l'imprudente esuberanza. Infine, la voce. Un'ipotesi autorevole sulla genesi della musica vede in questa una forma di rielaborazione del pianto, e dunque una sua diretta rispondenza con la sfera del sentimento. Non sorprende, allora, l'entusiasmo con cui il gruppo inizia a seguire il maestro, a credere in lui. Per la prima volta, quei monelli beffati dal destino sentono di avere qualcosa da dire, ma avvertono la fatale inadeguatezza del verbo a tale urgenza. La musica, articolazione ordinata e "significativa" di suoni, seguita dal punto in cui la parola è costretta a cederle il passo, ed esprime un dato altrimenti "indicibile", che sfugge per sua natura a qualsiasi tentativo di concetto. Ancor più del linguaggio verbale, quello delle note concorre nell'individuo alla conquista della consapevolezza del sé. Neppure Morhange sfugge al suo fascino; ragazzino riottoso col diavolo in corpo che nasconde la voce soave di un angelo. Mathieu se ne accorge, e lo "punisce" per le sue birbonate: tutti i giorni a lezione di canto. È una manna che cade dal cielo. E così, il coro si fa consuetudine, e dei collegiali, cui il fato ha sottratto ogni cosa, scorgono nel loro corpo lo strumento di un riscatto inatteso. Si torna a sorridere, a *Fond de l'Etang*; Mathieu ricomincia a comporre e Rachin si concede persino una partita di calcetto. E Pépinot, che non sa ancora cantare, aspetta fiducioso di lasciare il campo. Intanto,

la vita continua. Per Mondain - l'ultimo arrivato - sono botte da orbi: certo che abbia sottratto lui i fondi dell'istituto, il direttore lo consegna alle autorità. Il sorvegliante, invece, procura al prodigio Pierre Morhange una borsa presso il Conservatorio di Lione. E qui, la sventura. Rachin – fuori sede, in cerca di una promozione – deve tornare immantinente: l'internato è in fiamme. È la vendetta di Mondain, accusato di un furto mai commesso. Caso vuole che durante l'assenza del direttore, Mathieu doni agli allievi un po' di liberta conducendoli al bosco. Sono salvi. Per la sua disubbidienza l'uomo è però sollevato dall'incarico. Partirà senza vedere la classe. Ma, mentre si accinge a varcare l'uscita con la morte nel cuore, tanti aeroplani di carta s'involano da un'angusta finestra, e su di essi l'incerta grafia di Boniface, di Morhange (che sarà un grande direttore d'orchestra) e di tutti gli altri: "arrivederci, testa d'uovo". Sporgendosi, bianche manine gli tributano l'ultimo saluto sulle note di *Cerf volant*. L'uomo è commosso, e non può certo immaginare l'epilogo della vicenda. Le angherie di Rachin verranno a galla, e l'infame sarà presto licenziato. Magra consolazione. Mathieu sta per prendere la corriera quando il dolce Pépinot, fuggito di soppiatto, lo implora di portarlo via. Non si può; proprio non si può. Ma, che diamine; pochi metri percorsi a stento e il bus s'arresta, le portiere si aprono e il bimbo salta su. È sabato! *Les choristes* di Christophe Barratier è un'opera polifonica. Diversi sono, infatti, i nuclei tematici che vi si intessono: il valore della memoria, la pedagogia e le sue aberrazioni, e quel senso dell'arte di cui s'è già detto. Il film si apre in analessi, e l'intreccio si dispiega in un passato storico che diviene presente narrativo. Lo smarrimento di Mathieu (Gérard Jugnot) all'ingresso di *Fond de l'Etang* inquieta, e la mente corre al sinistro *Arbeicht macht frei*. Negli occhi della vecchia Europa, si riflettono ancora gli spettri di un'ideologia malata. I metodi e gli strumenti pedagogici coercitivi, l'analfabetismo emozionale di Rachin, il ruolo del sorvegliante-*kapò* sono il cenno palese ad un che di tanto estremo da sfuggire – come la musica - al dominio del pensiero. La bellezza e l'abominio coesistono. In tal senso, *Les choristes* – volutamente ispirato ad un vecchio film del secondo dopoguerra – prosegue dal punto in cui Louis Malle sospende il suo *Au revoir les enfants* ('87), dove sopruso ed angoscia sono in parte leniti dall'aura immortale di Schubert. Qui, però, Barratier esibisce un ritmo vivace e una mano leggera che non scade nel melenso. E, poi, l'incanto della musica con l'aria struggente *Vois sur ton chemin*.

Demetrio Nunnari

Mille lire al mese – Il cinema italiano degli anni Trenta

La commedia dei telefoni bianchi, spaccato di un'epoca

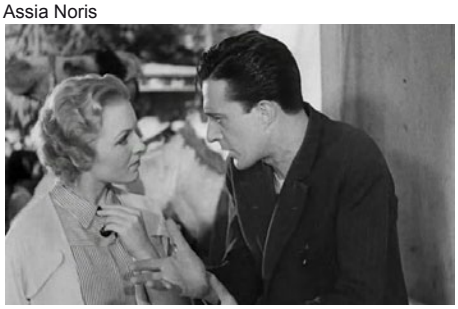
Pierfranco Bianchetti

Nel 1935 l'industria del cinema italiano ormai totalmente dominato dal sonoro, si appresta a creare un genere, quello dei telefoni bianchi, che otterrà un grande successo di pubblico. Un genere utilizzato dal regime fascista per fare sognare soprattutto i ceti più popolari che si indentificano in quelle storie sentimentali ambientate in un modo di favola lontano nello spazio e nel tempo (l'Ungheria è il paese nel quale si svolgono la maggior parte delle pellicole). Grazie a Luigi Freddi, che guida la Direzione generale della cinematografia, si trova la formula giusta per far uscire l'industria filmica da una crisi economica, produttiva e finanziaria nella quale è sprofondata da tempo. Freddi, già brillante giornalista de *Il Popolo d' Italia*, che ha studiato i metodi produttivi di Hollywood, ha le idee chiare su come rilanciare lo spettacolo cinematografico. Vuole un cinema caratterizzato da una visione ampia, sorretto da una prospettiva imprenditoriale che possa proiettarlo a livello internazionale. In questa ottica nascerà a Roma nel 1935 il Centro Sperimentale di Cinematografia e nel 1937 Cinecittà. In questo clima di rinnovamento si fa largo la commedia degli anni Trenta chiamata "cinema dei telefoni bianchi", denominazione derivante da alcune scenografie ideate dai pittori Francesco Menzio e Carlo Levi, che puntano sul colore bianco degli ambienti interni delle lussuose case borghesi (compresi i telefoni) nelle quali sono ambientate le pellicole stesse. I malintesi, gli equivoci, le scaramucce in questi film di evasione sono all'ordine del giorno. Tra i protagonisti di questa stagione filmica, che si ispira ovviamente alla grande commedia americana (la ragazza povera che si eleva socialmente) sono i registi Alessandro Blasetti, Mario Bonnard, Augusto Genina e Mario Camerini. Quest'ultimo è passato alla storia del cinema come l'interprete più significativo di quell'epoca. Nato a Roma nel 1895, dopo la laurea in legge diventa aiuto regista di Augusto Genina ed in seguito a questo robusto tirocinio si mette in luce come uno dei cineasti italiani più autorevoli. Il suo modello è il grande Ernest Lubitsch, maestro indiscusso della commedia sofisticata e brillante a Hollywood. Camerini forma la coppia Vittorio De Sica e Assia Noris, protagonista di tante pellicole di successo. Uno dei primi che lo mette in luce è *Gli uomini che mascalzoni* del 1932 interpretato da De Sica e da Lia Franca. E' la prima pellicola girata in esterni a Milano, che nasce da una sua intuizione. "In quel periodo avevo un contratto con la Cines, e alla Cines c'era Emilio Cecchi, che aveva portato un soffio di risveglio, dei nuovi indirizzi. De Benedetti mi portò un giorno una storia molto semplice, una commediola molto umana. E io intravidi la possibilità di fare un film diverso dal tipo allora imperante non solo in Italia ma anche all'estero, la commedia a intreccio". Il film si avvale della canzone di Nino Bixio *Parlami d' amore, Mariù* che diventerà popolarissima alla radio e nelle sale da ballo. Seguono poi le sue opere migliori, quelle della maturità, *Darò un milione*, 1935 *Il signor Max*, 1937; *Grandi magazzini*, 1939; *Batticuore*, 1939; *Una magnifica avventura*, 1940. Il mondo che lui rappresenta è quello dei grandi alberghi, dei wagon-lit, dei salotti borghesi e dei dopolavori popolari, ma anche la realtà contadina e della piccola provincia italiana. Il suo mondo come scrive Alberto Farassino è "un universo non attraversato da steccati e chiusure moralistiche, ma al contrario sempre percorso, capito e amato in tutte le sue facce". È un cinema che fa sognare e che in qualche maniera finge di raccontare una vita serena, ma in realtà maschera la chiusura politico-culturale imposta dal regime fascista. Vittorio De Sica è l'attore simbolo capace di rappresentare alla perfezione un insieme di ironia, eleganza, malizia e divertimento. Non da meno è anche Alessandro Blasetti, autore in parte più compromesso con il regime, che firma però opere di rilievo come *La cena delle beffe; Fari nella nebbia; La corona di ferro*, tutti del 1941, ma soprattutto *4 passi tra le nuvole*, 1942, una storia intimistica e poetica che anticipa i temi del neorealismo. Non da meno è Goffredo Alessandrini, regista del kolossal antisovietico che sbanca il botteghino intitolato *Noi vivi –Addio Kira!*, 1942, non trascurando lo stesso De Sica che nel 1941 gira come regista il notevole *Teresa venerdì*, rifacendosi alla lezione di Camerini e dimostrando così il suo proverbiale talento nella direzione degli attori, nello stile elegante e brioso del montaggio. Ancora altri registi di quella felice stagione cinematografica sono Max Neufeld (*Mille lire al mese*, 1939); Raffaello Matarazzo (*Treno popolare*, 1933); Mario Soldati (*Dora Nelson*, 1939); Carlo Ludovico Bragaglia (*O la borsa o la vita*, 1933); Mario Mattoli (*Imputato alzatevi!*, 1938; *Stasera niente di nuovo*, 1942) e Amleto Palermi (*San Giovanni decollato*, 1940). Un capitolo a parte merita Gennaro Righelli, autore del primo film italiano sonoro *La canzone dell'amore*, 1930, che emozionerà il pubblico delle sale piacevolmente sconvolto dalle parole che per la prima volta escono dalla bocca degli attori. È l'ottobre 1930 quando a Milano vi è un gran fermento. La pubblicità annuncia da giorni l'arrivo *La canzone dell'amore*, la pellicola rivoluzionaria destinata ad affossare un'epoca, quella del muto, delle didascalie e del pianista in sala. Venerdì 10 al cinema Corso in Corso Vittorio Emanuele, locale dove già aveva debuttato con grande successo di pubblico l'anno prima *Il cantante di jazz* arrivato da Hollywood, è in programma alle ore 21 la prima proiezione alla quale è presente, emozionata e incuriosita una folla immensa di spettatori. Come era prevedibile il film sfonda al botteghino così come il motivo musicale scritto da Bixio. Perfino dai quartieri più popolari e periferici moltissimi milanesi corrono a vedere *La canzone dell'amore* in un'esaltazione collettiva straordinaria. Il cinema parlato contrariamente a quello che aveva auspicato il grande Charlie Chaplin ("il sonoro uccide l'arte antica e sublime del silenzio") è una rivoluzione tecnico-artistica vincente. Grandi protagonisti del cinema degli anni Trenta sono stati ovviamente anche attori e attrici di grande fama che hanno interpretato donne fatali e ragazze sbarazzine; timidi impiegati e dongiovanni sfacciati, in una galleria di volti e di personaggi rimasti nella storia del nostro cinema. I loro nomi sono, oltre ai già citati De Sica e Noris, Elsa Merlini, Vivi Gioi, Roberto Villa, Laura Nucci, Alida Valli, Enrico Viarisio, Sergio Tofano, Maria Mercader, ma anche Elsa De Giorgi, Mariella Lotti, Leonardo Cortese, Elisa Cegani e altri ancora. Divi amati dagli italiani che in loro vedono i sogni di una vita più serena e prospera. Purtroppo nel giugno 1940 l'Italia sprofonda in un incubo, la seconda guerra mondiale portatrice di fame, miseria e lutti. Il nostro cinema però dal 1945 in avanti con il neorealismo saprà raccontare un mondo nuovo e diverso fatto di speranze, di illusioni, ma anche di felicità, almeno nel buio della sala cinematografica.

Pierfranco Bianchetti

"Teresa Venerdì" (1941) di Vittorio De Sica

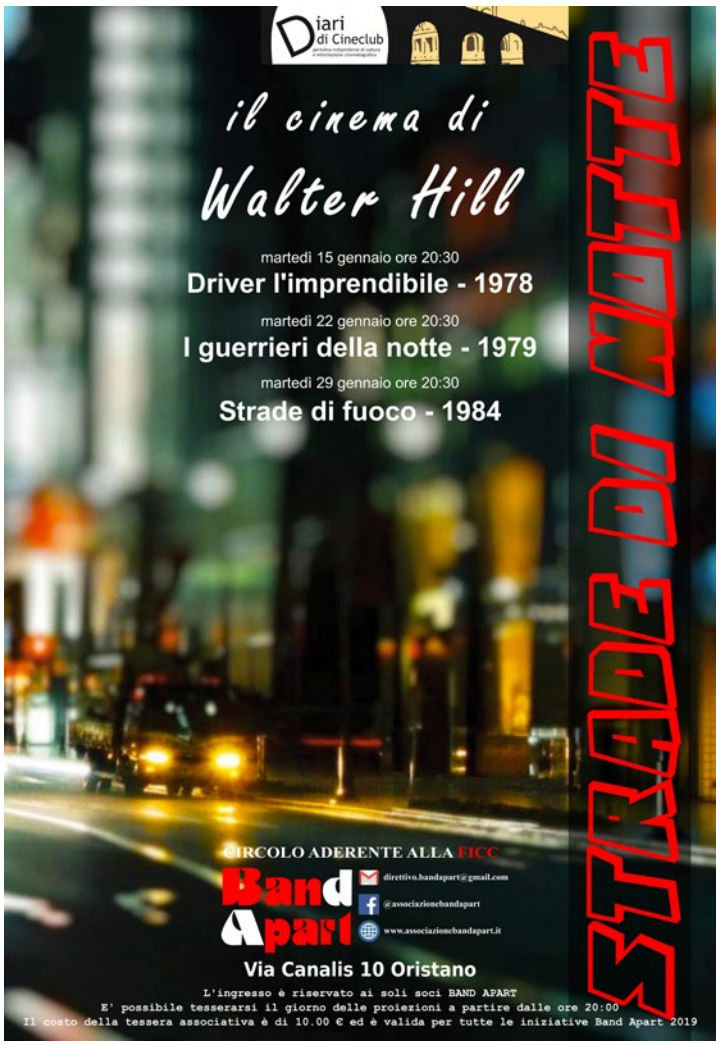
Assia Noris


"Darò un milione" (1935) di Mario Camerini

Strade di notte – il cinema di Walter Hill. Rassegna di Band Apart Circolo FICC Oristano

Raffaele Cannas

Non ho mai provato paura per nessun film di Walter Hill, neanche un istante del suo cinema mi ha fatto venir voglia di alzarmi dalla sedia o restare inchiodato alla poltrona, percepire terrorizzato il pericolo o lasciarmi feralmente trascinare nella visione, attraversare lo spazio inquadrato in ogni direzione e guardarci da dentro o farmici guardare. Questo è quel che mi manca del cinema di Hill. Quindi non lo amo. È però, senza dubbio, un grande regista, che, ostinandosi pervicacemente a girare attorno al cinema popolare e dei generi, più di qualsiasi altro ha contribuito a tenere in vita una popolarità, appunto, del cinema che fu. La sua forza sta nel trasmettere allo spettatore la visione di un cinema semplice, in maniera imperfetta, impura, tutt'altro che di gusto o raffinata, (come succede ad esempio per i Coen). La contaminazione di generi e stili, relitti di cinema d'archivio e videoclip, così poco sofisticata, è proprio per questo tanto grande. Questa la motivazione per cui l'associazione culturale Band Apart, circolo FICC di Oristano, ha deciso di rendergli omaggio con una rassegna di tre film nel mese di gennaio dal titolo "Strade di notte". Walter Hill è stato sempre elogiato come maestro del cinema d'azione, ma nessun circolo ha mai pensato di offrirgli uno spazio all'interno delle proprie attività. È proprio questa sua rimozione, dovuta probabilmente al rifiuto di Hill stesso di salire ai piani alti del castello del cinema d'autore, più per sua straordinaria modestia che per amore per un genere ritenuto "basso" come il western metropolitano, da lui sempre praticato, che rende ancora più affascinante il suo lavoro sugli spazi-set, sui volti e corpi degli attori. I tre titoli in cartellone: *Driver l'imprendibile (The Driver, 1978)*; *I guerrieri della notte (The warriors, 1979)*; *Strade di fuoco (Streets of fire, 1984)*, sono solo alcuni dei più rappresentativi film di una carriera irripetibile, accomunati dall'ambientazione urbana e notturna. I suoi personaggi si muovono in spazi angusti in *The Driver*, vedono Ryan O'Neal uscire dai parcheggi interrati *(inferi)* per poi correre sulle strade, ma lui sta quasi sempre nell'abitacolo della sua macchina, rendendo il film piuttosto claustrofobico. Scelta opposta con *The warriors*, ispirato ambiziosissimamente all'Anabasi di Senofonte, tutto in una notte, a perdifiato tra metropolitane, strade e, infine, su una spiaggia, con una sola scena girata all'interno. *Streets of fire* si frantuma in tanti set, dal palco dove si esibisce Diane Lane, con tanti coni di luce che isolano lei e il complessino dallo sfondo, alla città spoglia, umidiccia e con aria da fine del mondo, dove agiscono i tre personaggi principali del film: la bella, l'eroe e il cattivo. Ma oltre all'uso dello spazio (che pure conta infinitamente, nel cinema come nella vita), è il lavoro sui personaggi e i corpi degli attori a restare impresso nella mente: in Driver l'imprendibile, Ryan O'Neal, appunto *The Driver*, fa quello che deve fare e lo sa, impassibile e imperturbabile per tutto il film, e così Isabelle Adjani, *The player*; in *The warriors*, i protagonisti sono figurine da fumetto che si muovono, si azzuffano e si dividono per tutto il film, ma si ha quasi l'impressione che rimangano fermi e incolumi nelle loro divise e giacche; in Streets of fire, dalla trama intelligentemente e spavaldamente elementare, paragonato esteticamente al noiosissimo eppur affascinantissimo (come tutti i film di Adrian Lyne) *Flashdance*, non c'è personaggio che non sia consapevole del suo ruolo. In verità, nell'ultimo film della rassegna è più marcata la vicinanza ad un altro film videoclip del decennio, quel geniale Harlem Shuffle dei Rolling Stones, dove davvero i corpi buffissimi di Mick Jagger e degli altri membri della band si esibiscono e si alternano ai cartoons, con una leggerezza, ironia e distacco completamente sconosciuta alla filosofia muscolare e tronfia del classico campione di incassi di Lyne. *"La bella, l'eroe e il cattivo. E la musica"*, recita con ammirevole intuizione la locandina italiana, un po' come nei film di Sergio Leone, ma meno macroscopicamente ambizioso. E in fondo funziona così anche il grande assente della rassegna, quel *Johnny il bello* (1989) in cui aderiamo perfettamente al volto di Mickey Rourke, prima deforme bello, poi bello, infine, bello brutto come ad inizio del film, una specie di *Dark passage* di Delmer Daves del 1947, con la differenza che Hill usa la soggettiva oggettiva su Rourke mentre Daves la soggettiva su Bogart nel classico degli anni quaranta. Un cinema di fantasmi, genialmente in bilico tra classico e postmoderno, secco ed essenziale, laterale perché straordinariamente modesto qualsiasi storia racconti, fedele a canoni narrativi prestabiliti dai generi, eppure già autore nel suo farsi e disfarsi di immagini, centrale nell'industria hollywoodiana e non, per la pratica pop dei generi bassi e contaminazioni azzardate e rischiose. Walter Hill meriterebbe una seria ri-visione, è stato capito troppo in fretta dal pubblico dei '70, '80 e primi anni '90 e, quindi, troppo facilmente relegato ai margini.



Raffaele Cannas

Nasce a Oristano nel 1978, formazione classica, vive di immagini filmiche e non, ama tutto ciò che è visione in movimento. Sin da bambino appassionato dello studio della cinematografia in tutti i sui aspetti: sceneggiatura, regia, fotografia e capacità attoriali. Grande conoscitore di Cinema, ha visto e possiede migliaia di pellicole (anche rare distribuzioni), ha il vezzo dell'incasso al botteghino. Componente dell'Associazione Band Apart dal primo anno della sua costituzione, complice della scelta di tante rassegne.

Associazione Band Apart
Via Canalis, 10- 09170 Oristano
www.associazionebandapart.it
un'edicola cirtuale di
***Diari di Cineclub** | media partner*

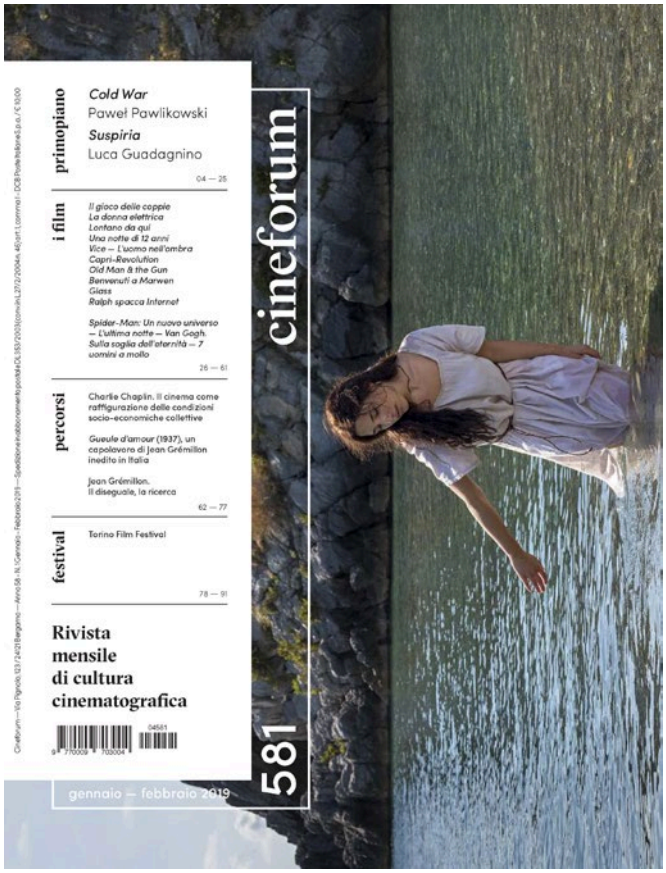
cineforum
Rivista di cultura cinematografica edita da
fic Federazione Italiana Cineforum

E' uscito Cineforum 581

Sommario

Editoriale, Adriano Piccardi, All'origine dell'orrore p. 03

I due film che aprono questo numero di "Cineforum", in un accostamento a prima vista un poco bizzarro, declinano in realtà, secondo modalità diverse, temi che li avvicinano significativamente a dispetto dell'immediata lontananza che sembra caratterizzarli. Innanzitutto, in entrambi la presenza della Storia del secondo Novecento, con le sue radici affondate saldamente nel terreno oscuro di quel pensiero totalitario che ha generato i suoi mostri facendosi forte, nella prassi quotidiana dell'orrore, di un ritorno ai valori cosiddetti "popolari", tanto meno bisognosi di messa a fuoco rivelatrice quanto più capaci di compattare attorno a sé la necessità stessa di una violenza feroce e autoassolutoria. Nel film di Pawlikowski la ricerca dell'*anima* polacca come garanzia della ricostruzione culturale di un popolo (appunto) finisce col produrre il calvario amoroso della coppia di protagonisti perennemente allontanati e ostinatamente alla ricerca di una vera, reciproca appartenenza. In questa traslazione continua dal pubblico al privato e viceversa prende forma l'irrimediabile falso movimento di un secolo votato devotamente alla propria autodistruzione attraverso l'annichilimento dei singoli soggetti, impossibilitati così ad esserne gli autentici attori. Nel "remake dichiarato e contrattualizzato" del film di Argento messo a punto da Guadagnino, invece, gli sviluppi novecenteschi della storia e della cultura di un mondo e di un "volk" confluiscono nella scelta del cineasta, di abbandonare l'universo esclusivamente formale della fiaba per calarsi senza indugi nella cornice storica degli eventi e delle combinazioni sotterranee che uniscono diacronicamente l'esoterico e il politico, così come, sincronicamente, differenti formulazioni del terrore. Se il punto di partenza è costituito dalle suggestioni emanate da un testo di riferimento riconosciuto nella sua emblematicità, quello d'arrivo è dunque una riappropriazione della materia oscura che – consapevolmente o meno – quel testo nascondeva nelle proprie pieghe, e nella trasformazione di tale materia nel nucleo generativo di un'opera a tutti gli effetti a sé stante. La linearità trasparente e progressiva è conseguentemente bandita dall'impianto narrativo dei due film. Se in uno prevale l'andamento ellittico e frammentario (una sorta di cronologia che procede servendosi di buchi temporali utilizzati come passaggi in cui il senso transita nascosto), nell'altro il racconto si sviluppa claustrofobicamente – secondo la lezione più noir che horror – privilegiando la funzione paradossalmente ri/velatrice delle zone in cui l'ombra si fa più fitta. In entrambi i casi siamo di fronte a una struttura narrativa particolarmente adatta a sottolineare tutta l'elusività del Potere, concentrato sulle proprie trame da ordire incessantemente, sui suoi conflitti interni che non possono avere soluzione di continuità.



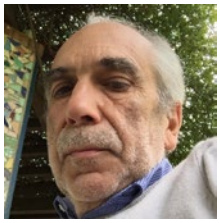
Primopiano Cold War p. 04
Federico Pedroni L'amore messo in scacco dalla storia p. 06
Roberto Chiesi Pawlikowski e il film-scultura p. 10
primopiano Suspiria p. 12
Anton Giulio Mancino Berlino noir p. 14
Il sodalizio, il montaggio, l'ostetricia. Conversazione con Walter Fasano
a cura di Anton Giulio Mancino p. 20
i film
Alessandro Uccelli *Il gioco delle coppie* di Olivier Assayas p. 27
Elisa Baldini
La donna elettrica di Benedikt Erlingsson p. 30
Paola Brunetta *Lontano da qui* di Sandra Colangelo p. 33
Roberto Lasagna *Una notte di 12 anni* di Álvaro Brechner *p. 36*
Antonio Termenini *Vice – L'uomo nell'ombra* di Adam McKay p. 39
Francesco Rossini *Capri-Revolution* di Mario Martone *p. 42*
Giampiero Frasca *Old Man & the Gun* di David Lowery p. 45
Edoardo Peretti *Benvenuti a Marwen* di Robert Zemeckis p. 48
Simone Emiliani *Glass* di M. Night Shyamalan p. 51
Simone Soranna *Ralph spacca Internet* di Phil Johnston, Rich Moore p. 54
Diana Cardani, Alberto Morsiani, Nicola Rossello *Spider-Man: Un nuovo universo – L'ultima notte – Van Gogh. Sulla soglia dell'eternità – 7 uomini a mollo p. 58*
Percorsi
Roberto Lasagna Charlie Chaplin. Il cinema come raffigurazione delle condizioni socio-economiche collettive p. 62
Roberto Chiesi
Gueule d'amour (1937), un capolavoro di Jean Grémillon inedito in Italia p. 70
Tullio Masoni Jean Grémillon. Il diseguale, la ricerca p. 74
Torino Film Festival p. 78
Alberto Morsiani/Concorso: Un fritto misto di padri assenti e adolescenti turbati p.79
Manuela Russo/Festa Mobile p. 81
Giampiero Frasca/After Hours p. 83
Alessandro Uccelli/TFF.doc p. 85
Lorenzo Rossi/Retrospettiva Jean Eustache p. 87
Paolo Vecchi/Powell & Pressburger: qualche P, con o senza P p. 89
le lune del cinema a cura di Barbara Rossi p. 92

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube mese di Febbraio. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

*Il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di Nicola De Carlo*


Nicola De Carlo

Le Ragazze |17-02-2019 | Cecilia Mangini | Audio del programma
"Che le donne facessero cinema, praticamente, almeno in Italia, era impossibile. E quindi ho detto: Sì, va bene, lo faccio. Questo documentario non poteva avere altro che il testo di Pier Paolo Pasolini."
Cecilia Mangini, 91 anni, regista e fotografa. Nel 1958 realizza il suo primo documentario *Ignoti alla città*, uno sguardo sui ragazzi di vita delle periferie romane, che segna l'inizio della collaborazione con Pasolini.
https://youtu.be/cH-6KluDQOQ

Tortona Cinema Horror
Plasmare i confini del reale il cinema di David Cronenberg
Sabato 26 gennaio, alle ore 17,30 nella Sala Convegni della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona (Via Emilia 168), Tortona360, il Circolo del Cinema (film & video) e Cinema Megaplex Stardust Official Tortona, in collaborazione con la Fondazione Cassa di Risparmio locale, hanno presentato: Tortona Cinema Horror: "Plasmare i confini del reale: il cinema di David Cronenberg".
Sul tema dialogheranno Emanuela Martini (Direttore Torino Film Festival) e Nicola Santagostino.
https://youtu.be/kZJucwWn120

Cinema Sardo
Da *Cenere* a *Padre padrone*: *Dove volano i corvi d'argento*
In questa puntata sono proposte alcune sequenze tratte dal film *Dove volano i corvi d'argento* (1976) di Piero Livi e le interviste al regista, a Corrado Pani (attore) e ad alcuni abitanti di Orgosolo.
https://youtu.be/rPfldF7VsFY

Marc'Aurelio
Marc'Aurelio 1° Parte
La storia d'Italia nel periodo fascista, raccontata dalle vignette della famosa rivista satirica il "Marc'Aurelio" nata a Roma nel 1931 ad opera di da Oberdan Cotone e Vito De Bellis. Sarà proprio la nipote di quest'ultimo, Fabiana De Bellis, a guidarci tra le vignette e le strisce alle quali collaborarono tra gli altri Cesare Zavattini, Marcello Marchesi, Federico Fellini ed Ettore Scola. Primo appuntamento: "Italiani in guerra".
https://youtu.be/08gkLh1MNRs
Marc'Aurelio 2° Parte
La puntata di oggi ci riporta alla campagna d'Africa del '40 -'43 , italiani e tedeschi da una parte, alleati dall'altra. Come si sorrideva durante *La guerra del deserto*?
https://youtu.be/KGzhGs822u8

Marc'Aurelio 3° Parte
Nella puntata di oggi gli italiani e il caro-vita raccontati dalla mano di Federico Fellini e Vittorio de Seta.
https://youtu.be/d93DT8-1rNY

Marc'Aurelio 4° Parte
In questa puntata, le vignette satiriche del Marc'Aurelio capovolgono l'idea di donna diffusa dal fascismo. Da 'angelo del focolare' a donna provocante ed emancipata.
https://youtu.be/40nLoUhACh4

Marc'Aurelio 5° Parte
Nella puntata di oggi gli italiani "gli italiani negli anni '50". Come le vignette del Marc'Aurelio raccontano gli italiani del dopoguerra.
https://youtu.be/3F6aWqi2XBo

Cesare Zavattini | Interviste alla radio
Lotta alla fame: la marcia di Natale organizzata dal Parifa
https://youtu.be/TnXaBfyg9qk

Cecilia Mangini| Interviste alla Radio
Cecilia Mangini a Chassis | 16/03/2014
Interviste a Fabiana Sargentini, Claudio Casazza, Cecilia Mangini, Antonietta De Lillo, Pierre-Luc Granjon.
https://youtu.be/qBQfK4mjeCE

Cecilia Mangini a Hollywood party | *24 Ott 2018*
Intervoiste a Cecilia Mangini, Francesco Mandelli e Martin Scorsese
https://youtu.be/jOc2g3A7AVQ

"Cecilia Mangini" è un audiodocumentario di Marcello Anselmo.
"Lo spazio Radiodoc/Narrazione sonora inizia un nuovo ciclo dedicato al ritratto della documentarista Cecilia Mangini.
https://youtu.be/gbKvBsYjNWE

Cecilia Mangini a Hollywood party |1-6-2017
Cecilia Mangini fotografa e Il doc su *Padre Padrone*
https://youtu.be/v19cbue8MaQ

Cecilia Mangini a Hollywood party |4-3-2016
Cecilia Mangini sarà la nostra gradita ospite per una puntata dedicata al cinema di Lino Del Fra. Il regista e documentarista sarà oggetto di una giornata tematica prevista per domani 9 marzo alla Casa del Cinema di Roma. In programma prevede la proiezione di *La torta del cielo, Fata Morgana, Antonio Gramsci – i giorni del carcere e All'armi siam fascisti!*
https://youtu.be/XWTW2lx25Mk

a cura di Nicola De Carlo

Il quadro di Hopper – "Compartment C, Car 29" ricostruito in studio e fotografato da Jirina Alanko. Détournement di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XXV)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione... "

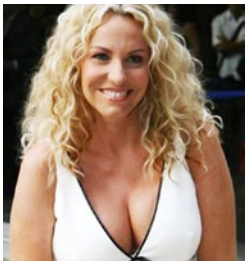
(Profezia avverata)

Mauro Corona

Alessandro Cecchi Paone

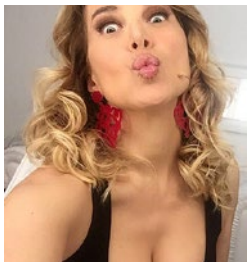
Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini



Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma



Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

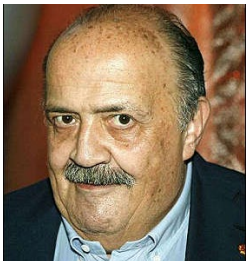
Flavio Insinna

Bruno Vespa

Maria De Filippi

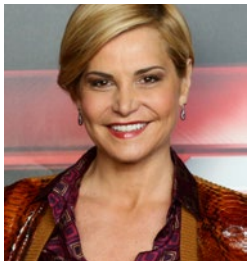
Mario Giordano

Massimo Giletti



Maurizio Costanzo

Vittorio Sgarbi

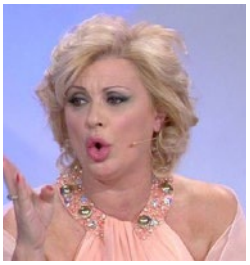


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi



Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

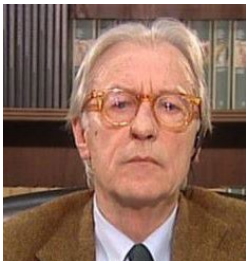
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

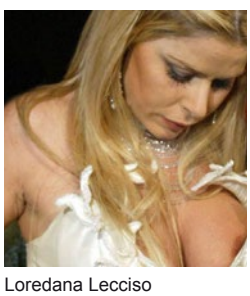
Federica Panicucci

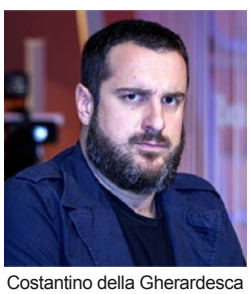
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Ugo Tognazzi. Io la conoscevo bene (1965) di Antonio Pietrangeli

Ugo Tognazzi interpreta Baggini, un vecchio attore disperato, disposto a tutto, fino al ridicolo, con una struggente necessità di apparire. Una delle sequenze più celebri del film che valse a Tognazzi il Nastro d'argento come attore non protagonista è una scena che dura una manciata di minuti: Baggini per avere una possibilità di fronte al cinico grande attore del momento (interpretato da Enrico Maria Salerno), si imbarca in un estenuante balletto su un tavolino, sotto gli sberleffi di soubrette e ruffiani, fino a rischiare l'infarto. La scena amarissima della danza sul tavolo è un momento memorabile di virtuosismo artistico a tutto campo.

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriverediCinema'

Magazine on-line di cinema 2015

E' presente sulle principali piattaforme social

ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro

Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero hanno collaborato in redazione

Maria Caprasecca, Nando Scanu

il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*

Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:

www.cineclubroma.it

La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani

Grafica e impaginazione Angelo Tantaro

La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:

Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.

Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.

Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)

dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
www.umanitaria.ci.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.cgsweb.it/edicola
www.babelfilmfestival.com
www.lacinetecasarda.it
www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.quartaradio.it
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.lerimesse.it
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.gruppofarfa.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.focusardegna.com
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.tottusinpari.blog.tiscali.it
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
www.suonalaancorasam.wordpress.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.firenzefilmcortifestival.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.officinastudiotempi.com/forwards/index
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it